

UNIVERSITE DU QUEBEC

THESE

PRESENTEE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

(DE LA MAITRISE ES ARTS (LETTRES))

PAR

LOUISETTE BERNARD LEFEBVRE

B. Sp. LETTRES (LITTERATURE QUEBECOISE)

LE THEME DE LA FEMME DANS L'OEUVRE ROMANESQUE D'ANNE HEBERT

1976

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Je remercie vivement Raymond Pagé qui a accepté de me guider dans cette étude d'Anne Hébert; je lui sais gré de sa patience et de son entier dévouement. Une pensée spéciale va au poète et romancier Pierre Châtillon qui me dirigeait en tout premier lieu. Celui-ci devant partir à l'étranger n'a pu continuer à assumer cette direction.

RESUME DE THESE

Nous avons étudié, au cours de notre thèse, le thème de la femme chez Anne Hébert. Nous avons d'abord examiné comment, à partir de l'enfance, un être humain s'achemine culturellement à être une femme adulte.

Nous avons identifié chaque personnage dans sa propre constellation symbolique. Ainsi, les symboles qui permettent l'identification d'une héroïne corroborent très souvent l'identité d'une autre.

L'enfance y est malheureuse, exception faite pour Elisabeth d'Aulnières (Kamouraska). Enfance arrachée, sans couleur, sans vraie chaleur humaine qui protège et qui permet d'accéder à l'adolescence sans traumatisme. Ce sont des "enfants-adultes" qui n'ont pas le loisir du jeu. Ce sont des enfants sages; l'autorité des adultes les écrase et les plonge déjà dans un repli intérieur. Si l'adolescence est l'âge de la recherche de l'identité existentielle d'un être, les enfants chez Anne Hébert n'accèdent certes pas facilement à leur intégration à la vie. Pour les adolescentes hébertiennes, c'est l'âge du dualisme. Déjà, elles savent qu'elles ne peuvent agir librement, ...à la façon des garçons. Elles sont déjà liées à leur implacable condition féminine. Le symbolisme de la sorcière nous indique qu'elles savent déjà qu'elles n'auront pas des relations faciles avec les hommes. Elles doivent vivre dans l'immanence des choses. Si elles désirent connaître la "science des garçons", une espèce d'entremetteuse (Anita, Aurélie, Amica) leur signifie très

clairement qu'elles doivent se marier. Les héroïnes adolescentes se trouvent dans une solitude absolue qu'elles tentent de guérir par la recherche de l'amour. Certaines sont déçues; elles restent célibataires. D'autres se marient mais elles ne sont pas heureuses. Le rôle de servante est alors symbole de leur condition. Condition, qui, à son tour, est traduite par la symbolique du masque. Le mariage n'est pas vraiment assumé par les femmes hébertiennes. Chaque femme mariée peut être assimilée à des images de "poupée mécanique" et de "marionnette". L'identification féminine que nous avons faite est assez pénible: la femme est un bouc émissaire, une servante que l'on peut se payer quoiqu'elle soit dotée d'un pouvoir intérieur très grand. Elle a affaire à des hommes qui ne comprennent rien à l'être humain qu'elle est. Les hommes hébertiens sont mal dégrossis ou idéalistes. Ils n'ont aucun équilibre et ils ne comprennent rien à la sensibilité féminine.

Les femmes vivent un état de lutte devant tant d'incompréhension. Un sentiment de vertige les empêche de s'imposer telles qu'elles sont. L'angoisse exerce chez elles une incapacité d'être qui les fait osciller entre la vie et la mort. Leur regard sur le monde est obligatoirement fermé. Le monde est épouvantable: elles demeurent des individus sans solidarité dans un univers de solitude absolue où l'aliénation les caractérise. Leur immobilisme les fait vivre dans un monde de souvenirs. Tout événement passé ou futur prend la coloration de la culpabilité. Leur chair reste défendue et elles se doivent de vivre en la niant le plus possible. Tout désir sensuel ou sexuel doit se résorber rapidement. L'image de la "fleur empotée" nous éclaire

parfaitement quant à leur façon de vivre. Elles n'ont pas la liberté de "pousser" dans le monde. L'espace restreint dans lequel elles vivent les étouffe. C'est la claustrophobie. Toutes, sans exception, vont jusqu'au bout de leur démarche intérieure avant d'amorcer une "toute petite" révolte. L'angoisse, la culpabilité et la claustrophobie contribuent nettement à l'avilissement des femmes. Leur résignation abjecte a cependant quelque chose de positif: ces femmes réalisent qu'elles doivent se sortir des situations contraignantes.

Leur solitude est si totale qu'on peut se demander si elles arriveront à surmonter leurs complexes, si elles témoigneront cette attitude de supériorité qu'elles nous laissent pressentir. L'amour d'un être peut, seul, dissiper tous les échecs. L'amour est confiance, l'amour vrai est pouvoir, il est un moyen d'arriver à survivre à une vie étouffante et aliénante. Catherine dans Les Chambres de Bois se décide d'aller rejoindre Bruno. D'autres personnages, tels Stella, Délia, Elisabeth d'Aulnières aiment des hommes. Mais, l'amour est un sentiment fragile: il est un sentiment humain donc imparfait. Même si le symbolisme de la fièvre manifeste la fulgurance du sentiment, ce dernier peut brûler; c'est-à-dire que l'amour engage l'être au point où celui-ci n'a aucun moyen de vivre lorsque ce même sentiment s'en va. Emilie (La robe corail) s'en rend compte. Ce n'est pas vraiment Gabriel qu'elle aimait, c'est surtout l'amour qu'elle aimait. Elle n'a pu déceler que la passion de Gabriel n'était qu'un désir à satisfaire. La Puce (Le printemps de Catherine) va ressentir l'amour comme un piège à une plus grande aliénation. Et pourtant, Elisabeth a aimé malgré toutes les involutions qui ont entaché son amour. Goerge est

un symbole de tout ce qui est la vie. Il est tout. Le sentiment qu'Elisabeth éprouve pour lui passe vraiment par des phases à la fois belles et bouleversantes pour en arriver au désir de la mort. C'est là le romantisme hébertien.

L'amour est vécu parce que ces femmes ont engendré la révolte. L'amour est un feu, la révolte et la haine aussi. Tous ces sentiments sont "sécrités" ensemble. Il est difficile de les séparer. Les femmes comprennent mal leur révolte. Ce sont des "pures". Elles poussent trop loin leur révolte, elles ne tiennent pas compte du monde. Leur nature les empêche de composer avec ce dernier. La mort les habite. Tout le cosmos fait partie intégrante de leur tragique existence: le cheval, le torrent, le gouffre, la neige, le vent, le sang, le feu, le cri, les mains, la mémoire; tout se confond, se perd à nouveau. La mort enveloppe l'amour, la beauté, la "terrible tendresse de l'amour". Qu'elle soit violente ou mythique, la mort demeure tragique. Les seuls personnages qui paraissent composer avec la vie demeurent Catherine (Les Chambres de Bois) et Elisabeth d'Aulnières (Kamouraska). La présence de la vie se cache derrière leurs gestes, leur regard: cette présence est décelable du fond même de leur malheur. Toutes ces femmes hébertiennes connaissent le désespoir: elles vivent un sentiment d'amour très grand puis subissent la mort. C'est à partir de cette situation qu'on sent nettement le désir de la vie chez elles.

Louise B. LeFebvre
Raymond Roy

Nous tenons à faire remarquer que certaines citations se répètent dans l'ensemble de la thèse. Nous l'avons fait en toute connaissance de cause. Nous savons que le symbolisme est complexe et polyvalent. À l'instar de Bachelard, nous avons tenté de suivre "le poète jusqu'à l'extrémité de ses images sans réduire jamais cet extrémisme qui est le phénomène même de l'élan poétique" *.

* Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, P.U.F., Paris, 1970, p.198.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....p.I

I. IDENTIFICATION DES FEMMES.....p.1

Les enfances arrachées, 1. Le symbolisme
du noir et du blanc, 10.

Les adolescentes, 17. Les effervescentes,
19. Aurélie, 19. Elisabeth, 22. Lucie,
28.

Les enfances prolongées, 30. Lia, 30. Catherine,
30. François, 36. Emilie, 43. La Puce,
45.

Les adultes, 49. Les célibataires, 49. Aurélie,
50. Florida, Marie, Victoire Dufour, 54.
Délia, 56. Les "petites tantes", 57. Mlle de
Bichette, 61.

Les femmes mariées, 63. Elisabeth, 63.
Catherine, 76. Amica, 85. Stella, 95.
Mme veuve d'Aulnières, 100. Mme mère
Tassy, 102.

II. LES GRANDS COMPLEXES FEMININS: L'ANGOISSE,
LA CULPABILITE ET LA SOLITUDE.....p.108

L'angoisse, 109. Le symbole de la fenêtre,
110. La lumière, 125. Le miroir, 156.
Le désir de vivre et l'incapacité d'être,
165.

La culpabilité et la solitude, 184. La
mémoire, 184. Le symbolisme du serpent,
191. Le regard, 193. La chair, 212.
La boue, 229. La méduse, 237. Le désert,
239.

La claustrophobie, 241. L'espace, 241.
La pierre, 255. La main, 259. La fleur
empotée, 267.

III

LA FULGURANCE DES SENTIMENTS FEMININS:

L'AMOUR, LA REVOLTE, LA HAINE, LA MORT.....p.272

L'évolution de l'amour, 272. L'amour, 272.
Le temps précis, 274. L'espace, 276. La
mémoire, 278. Le regard, 279. La main, 281.
Le soleil, 281. La beauté, 284. Le feu, 284,
La fenêtre, 285. Le chant du coq, 288.
L'authenticité de l'amour, 289. La fièvre,
291.
Les inversions de l'amour, 293.
Le romantisme de l'amour, 300. La neige, 301.
Le mythe de Tristan et d'Iseult, 303.

La révolte et la haine, 309. Naissance de la
violence, 311. Le feu, 317. La haine, 320.
La couleur jaune, 321. La rose, (fleur) 322.
Le cri, 326. Les mains, 329. Le temps, 329.

La mort violente, 334. Le cheval noir, 334.
Le temps, 340. La lumière, 341. Le sang, 342.
Le Torrent, 343. La neige, 346. Le viol, 353.
Le feu contenu, 354.

La mort physique non violente, 360. Aline, 360.
Stella, 362.

La mort mythique, 364. Le soleil, 364. L'hiver,
366. Le sang, 371. La noyée, 372.

CONCLUSION.....378

La pensée critique d'Anne Hébert, 378. Commen-
taires personnels, 383.

BIBLIOGRAPHIE.....387

INTRODUCTION

"Il est clair qu'aucune femme ne peut
prétendre sans mauvaise foi se situer
par-delà son sexe".

Simone de Beauvoir.

On parle volontiers du mystère féminin comme d'une espèce d'idole dont on se méfie sans pour cela savoir exactement ce qu'il est. Et pourtant la femme se traduit simplement dans sa complexité comme un être entier qui se tend pour s'affirmer dans la vie comme l'égal de l'homme, malgré une biologie distincte, dans les différents rôles qu'elle peut jouer: soit l'amante, la mère, la femme de carrière. Cela dans un univers qui lui est ouvert ou qui devrait l'être. Pourquoi doit-elle s'intérioriser alors que l'homme extériorise sa réussite? C'est une question fondamentale que nous nous proposons de vérifier dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Nul doute que la vérité féminine que nous trouverons dans l'élaboration des symboles et de la structure syntaxique, est

le reflet d'une même expérience personnelle et nationale chez cette femme.

L'importance d'Anne Hébert est incontestable. En tant que poète, elle a commencé de publier ses premiers poèmes en 1942 et chaque publication poétique marque chez elle une évolution littéraire. D'autre part, chaque oeuvre romanesque reprend les différents symboles et les différents thèmes des poèmes pour y "démêler des sujets simples ou extraordinaires dont le dénouement, par une force suggestive du poète, aboutit directement au lecteur"¹.

Rien ne nous paraît plus actuel que l'étude de la femme en cette année qui lui est spécialement consacrée par les Nations-Unies. Notre recherche n'est cependant pas née d'hier; elle provient d'un malaise originant de la première adolescence, d'une constatation que la femme tout en étant désirable était interdite. Evoluant dans des cadres paternalistes et jansénistes, il fut facile de réaliser que notre constat était bien fondé. Il nous fallait être belle et sage sans être intellectuelle; sinon nous étions étiquetée de "raisonneuse". Pourtant dans l'exercice de nos fonctions, il fallait être consciencieuse, accueillante sans devoir manifester notre esprit critique. Nous réalisions que nous étions tantôt symbole du MAL, tantôt un BIEN. Nos études littéraires ont confirmé hors de tout doute que nous sommes une espèce de chaos ténébreux, une mer qui se doit d'être inerte afin de recevoir l'action bénéfique du soleil et de donner ainsi naissance à des êtres vivants. Notre contingence charnelle nous

¹-Thomas-Jacques Racette; "Le torrent d'Anne Hébert" dans la Revue Dominicaine, 1950, tome 1, p.294.

attire aussi les foudres du cosmos. Ce point de vue est vérifiable chez beaucoup de nos romanciers et poètes québécois qu'on dit de pensée moderne. Notre pensée féminine ne concordant pas avec ces littérateurs, c'est chez Anne Hébert que notre regard s'est posé. Nous avons cru pouvoir trouver dans son oeuvre romanesque une vision féminine plus juste; ce qui ne veut pas dire que nous soyons entièrement d'accord sur la façon d'être des personnages étudiés.

Cet auteur doué d'une très grande sensibilité, d'un talent remarquable tant en poésie qu'en roman a ancré ses femmes dans une réalité féminine que toute femme et beaucoup d'hommes connaissent bien. Tous ces personnages dépassent cependant la quotidienneté pour évoquer, par un pouvoir imaginaire, la vie intime de ces femmes. L'écriture hébertienne fourmille de mots qui recouvrent leur liberté pour faire entendre leur vrai son dès que nos yeux s'y posent. Dans un au-delà du langage, on atteint certainement la pensée de la poétesse par le biais du symbole et par la structure de l'oeuvre.

Cette étude d'Anne Hébert et de ses personnages féminins nous a posé quelques problèmes de méthode avant de l'entreprendre. Etant donné le fait que la femme est un être à part entière dans la société, nous voulions lui accorder toute son importance sans pour cela faire de notre thèse une étude sociologique ou philosophique. Il nous fallait donc être littéraire et pour ce, nous avons pensé étudier les romans et les contes d'Anne Hébert du point de vue symbolique. Ceux-ci s'élaborent dans une écriture très subtile et pour mieux dire, poétique. Cette poésie

renferme un symbolisme profond et complexe.

Notre méthode désormais établie il nous reste à déterminer de quelle façon nous aborderons l'ensemble de notre thèse. Dans une interview accordée à Jean-Paul Kaufman², Anne Hébert déclarait que dans un prochain roman, "il [...] sera certainement question de l'enfance ou de l'adolescence, ce sont des choses qui marquent pour la vie". Nous avons alors pensé commencer notre exploration de l'âme des caractères féminins par cette période: c'est-à-dire procéder chronologiquement. Nous débutons avec l'enfance. On nous objectera que nous tombons dans les catégories. Nous répondons à cela que si l'auteur a cru ce moment de la vie important au point d'en faire un roman, nous nous devons d'en faire une étude particulière.. De plus, notre cheminement doit être aussi clair que possible et nous utilisons des dénominations commodes qui correspondent en gros à la réalité concrète dans notre société soit l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Dans un premier temps, nous établissons les différentes périodes de la vie des personnages. La femme hébertienne est un être dont la grandeur d'âme, la pureté, la spontanéité sont caractéristiques de l'enfance et de l'adolescence. Adultes, elles sont incapables de s'affirmer. La période de puberté qui réalise la biologie essentiellement féminine semble être la ligne imaginaire de sa dégradation. Anne Hébert n'hésite pas à nous faire voir le manque de loyauté féminine dans l'élaboration symbolique du masque.

Le caractère le plus aliénant des héroïnes s'affirme dans

2-Jean-Paul Kaufman; "De Paris, elle réinvente le Québec", dans Perspective 12 décembre, 1970, p.10.

un deuxième temps par la culpabilité, l'angoisse et la claustrophobie qu'elles éprouvent au sein d'une société cruelle et despotique. L'abnégation de ces femmes est choquante; elles sont ce "petit animal" qui pour être charmant auprès du mari, doit se soumettre jusqu'à l'acceptation d'une mort mythique. Cette démarche intérieure de la femme s'effectue par des éléments symboliques qui jouent un rôle de premier plan tels la lumière, la fenêtre, le temps, le miroir, la mémoire, la chair, la boue, le désert, l'espace et les mains. Pourtant Anne Hébert n'a pas créé son oeuvre romanesque pour la proposer à l'admiration ni pour en faire des recueils pour féministes. Elle a voulu écrire des oeuvres de création qui respectent son intime pensée. L'anéantissement et la négation pure et simple de l'être charnel et rationnel de ses héroïnes est poussé si loin que seul un pouvoir imaginaire peut y arriver: c'est d'ailleurs ce qui fait la qualité de l'oeuvre romanesque. Au niveau des personnages, ceux-ci vivent un vertige absolu qui les plonge dans un déséquilibre humain total. La plupart sont symboliquement malades: peut-on se sentir coupable, angoissée sans devenir claustrophobe? C'est à partir de ce constat que nous pouvons établir entre la femme hébertienne et la nation canadienne-française d'une certaine époque, une relation sous-jacente à l'oeuvre; relation qui se confirme davantage dans Kamouraska. On trouve dans cette dernière publication plusieurs notations politiques des années 1837-1838. L'univers romanesque d'Anne Hébert démontre donc une appartenance au Québec malgré le fait que l'auteur passe la majeure partie de sa vie à Paris.

L'univers romanesque et poétique des personnages est pathologique. Si nous le rappelons, c'est pour mieux souligner que le songe

est le seul moyen de recours de ces femmes. C'est à partir de cette réalité mythique en quelque sorte qu'un combat s'engage. Les femmes en ont assez de croupir dans un immobilisme absolu. Le cri constitue leur parole. Quoique cela nous paraisse très primitif, il engendre la violence et l'agressivité qui n'ont d'égal que la révolte concrète. Certaines femmes accèdent à l'amour. Pour ces dernières, la mort violente est la seule issue possible. Leur message nous est livré par l'entremise de symboles cosmologiques et animaux qui ajoutent à la qualité poétique des romans. Le cheval, le chat, le torrent, la neige, l'été sont autant d'images dynamiques que d'accents vitaux du poète qu'est Anne Hébert. L'amour y trouve sa place mais si peu qu'il nous arrive de croire qu'une lutte comme celle que l'on trouve dans l'œuvre hébertienne, ne peut faire autrement que d'engendrer la mort. Du point de vue humain, cela est parfaitement plausible: comment peut-on se réaliser parfaitement tant qu'il y a un combat inhumain à livrer? La femme a sans aucun doute toutes les aptitudes d'un amour sans dualisme: elle est née avec tout le potentiel nécessaire pour se réaliser comme tout être humain doit le faire. Comment y arriver alors qu'elle se trouve dans une société culturellement déficiente à son endroit? Ce dernier chapitre de la révolte la haine, l'amour et la mort montre comment l'auteur nous indique, par sa pensée critique, le combat de ses héroïnes. C'est d'ailleurs dans cette dernière partie de notre étude que la puissance intérieure des personnages ébranle l'édifice social paternaliste.

Pour nous, l'œuvre d'Anne Hébert dépasse l'histoire du Québec. C'est le portrait d'une femme soumise à la condition féminine tout court. C'est surtout ce point qui nous a fait chercher au-delà des mots:

... à ce point de vue Anne Hébert nous apparaît très positive. Cette oeuvre que nous croyons avant tout féminine est une oeuvre d'art. Les symboles nous font voir la mystérieuse nature de la femme dans un monde où elle ne se trouve pas à l'aise. Oeuvre d'autant plus authentique qu'elle n'est pas faite en référence à l'homme, au mâle, donc pleinement humaine. C'est une pensée qui n'est pas facile: être femme est difficile. Claudine, Catherine et Elisabeth vont nous le démontrer. La dénaturation est beaucoup plus facile car elle est liée à la faiblesse humaine.

PREMIER CHAPITRE

L'IDENTIFICATION DES FEMMES

1.00-Les enfances arrachées, p.1; 1.01-le symbolisme du noir et du blanc, p.10.

2.00-Les adolescentes, p.17; 2.01-les effervescentes, p.19; 2.01.01-Aurélie, p.19; 2.01.02-Elisabeth, p.22; 2.01.03-Lucie, p.28.

2.a.01-Les enfances prolongées, p.30; 2.a.01.01-Lia, p.30; 2.a.01.02-Catherine, p.30; 2.a.01.03-François, p.36; 2.a.01.04-Emilie, p.43; 2.a.01.05-La Puce, p.45.

3.00-Les adultes, p.49; 3.01-les célibataires, p.49; 3.01.01-Aurélie, p.50; 3.01.02-Florida, Marie et Victoire Dufour, p.54; 3.01.03-Délia, p.56; 3.01.04-Les "petites tantes", p.57; 3.01.05-Mlle de Bichette, p.61. 3.a.01-Les femmes mariées, p.63; 3.a.01.01-Elisabeth, p.63; 3.a.01.02-Catherine, p.76; 3.a.01.03-Amica, p.85; 3.a.01.04-Stella, p.95; 3.a.01.05-Mme veuve d'Aulnières, p.100; 3.a.01.06-Mme mère Tassy, p.102.

1.00 Les enfances arrachées

L'enfance, période particulièrement importante dans la vie de l'être humain, a sa part dans l'élaboration psychologique des femmes hébertiennes. C'est exactement à ce moment de la vie que les sexes se marquent psychologiquement. L'homme et la femme de demain sont déterminés par l'éducation qu'ils reçoivent. Education, disons-le tout de suite, extrêmement différente. C'est ainsi que la fille se conditionne fémininement et que le petit garçon exerce déjà sa suprématie sur sa soeur même si parfois il est plus jeune qu'elle. Cela, malheureusement, à la grande satisfaction des parents qui parfois, ne tarissent pas d'éloges à l'égard de ce jeune mâle qui, croit-on, fera son chemin dans la vie. Quant à la fille, le fait demeure qu'elle est très mal vue de vouloir s'affirmer devant le garçon

comme un être à la fois égal et différent. Un grand nombre de clichés viennent alors la caractériser.

Kamouraska nous présente une fille marginale aux autres petites filles de son âge. Les mots qu'emploie l'auteur pour décrire cette enfance revêtent des caractères symboliques dans lesquels on découvre la "vision du monde" à la fois personnelle et totale de l'auteur. L'héroïne est débordante, pleine de spontanéité. Très tôt, elle est un enfant normal; elle accomplit toutes sortes d'actions, à un point tel que pas une "bonne ne réussit à la maîtriser". "Pas moyen de la tenir. [...] Elle a le diable au corps"¹. Cette phrase n'a pas seulement valeur d'un cliché, elle est aussi synecdotique. Bien sûr, Elisabeth est d'une ardeur et d'une fougue qui est près de la démence, mais pour les petites tantes, elle leur paraît habitée par le démon; peut-être faudra-t-il l'exorciser? En attendant, Elisabeth accapare tout ce qu'elle peut pour condenser la vie autour d'elle à son bénéfice individuel. Ainsi, inconsciemment, elle s'oppose à toutes les "bonnes". Elisabeth est le centre autour duquel tout gravite. C'est d'ailleurs parce qu'elle "a le diable au corps", qu'elle influence autrui et qu'elle est exubérante.

Elisabeth est un personnage déjà très fort malgré son enfance. Cette affirmation est confirmée par la technique littéraire; elle est un "fruit sans noyau". Un fruit: symbole d'abondance mais sans point de jonction (noyau) entre ses désirs et le pouvoir intellectuel de les diriger, que ce soit celui de savoir, d'aimer ou d'agir. Fondamentalement,

¹-Anne Hébert; Kamouraska, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.51-52

elle n'est que chair comme tous les enfants du monde. Philosophiquement, on peut dire qu'elle est à l'état d'animal sauvage. Du ventre de sa mère, elle se manifeste déjà comme une puissance volontaire et vitale. Elle préfigure déjà ce qu'elle sera.

De son cocon de crêpe, elle désire ce plein épanouissement qui doit s'accomplir dans toutes les directions à partir de son point de départ. Renfermée, elle écoute battre le coeur de la vie. Elle sent que cette dernière l'appelle de toutes ses forces. La synecdoque suivante nous en apprend d'ailleurs beaucoup sur la volonté prématurée de cette enfant: "Ma mère s'évanouit. Et moi, bien enfermée à double tour, je lui donne des coups de pied dans le foie"².

Sa naissance ne change rien quant à son habitat: elle sort d'un espace clos pour en habiter un autre que filent ses éducatrices pour elle. "Cette petite a poussé dans un cocon de crêpe"³. Elle n'est pas une enfant du cosmos: celui-ci rejoint l'idée du centre du monde: monde restreint, sclérosé par une éducation trop stricte.

Elisabeth tiens-toi droite!
Elisabeth ne parle pas en mangeant!
Elisabeth recommence cette révérence
immédiatement⁴!

Dressage que l'on donne à de jeunes chiens savants pour un spectacle. Ce qui importe, c'est donner un masque, pour une perfection désincarnée. Tout s'effectue en un rite qu'il ne faut pas transgresser.

2-Ibid.; p.51

3-Ibid.; p.51

4-Ibid.; p.54

Du point de vue poétique, Elisabeth est étonnante et merveilleuse. Il est normal que dans l'ordre imaginaire un personnage aussi puissant que le sien, sorti d'un "espace réduit" comme le sien, atteigne une dimension mythique. "L'enfant se débarrasse joyeusement de sa robe blanche qui tombe à terre, l'entoure d'un anneau neigeux"⁵.

Elisabeth est manifestement l'être important chez les D'Aulnières par le symbolisme du centre. Elle est l'essence unique des trois tantes avec qui elle a d'ailleurs une alliance. Elle est le point central de cette communauté et y participe. Elle fait corps avec ce gynécée. Une seule chose compte dans l'éducation de cette petite fille: elle doit "renonce[r] à Satan à ses pompes et à ses oeuvres, et pour s'attacher à Jésus-Christ pour toujours". Elisabeth doit être une perfection achevée, un accomplissement sans défaut: un ange. Elle doit être préservée de toute souillure par l'amour des seuls biens spirituels. Aux yeux des tantes, elle représente une signification sur-éminente: elle marque le caractère transcendantal d'épouse spirituelle du Christ. Voilà une autre dimension du symbolisme de l'anneau. Pourtant l'anneau se double d'un autre sémantisme. Il représente aussi les limites posées par les adultes qui vivent près de l'enfant.

L'enfance d'Elisabeth est l'archétype du centre. L'anneau est le symbole du cycle indéfini; sans solution de continuité il manifeste une sorte de réclusion de la puissance enfermée à l'intérieur de l'être, l'empêchant d'agir dans le monde extérieur. Elisabeth est désignée par ce

5- Ibid.; p.59

monde adulte, la Fin de toutes choses et aussi la force de leur puissance créatrice. Ses tantes vivent par procuration. L'enfance d'Elisabeth est malheureusement sans dimension sur la réalité: paradoxalement elle est le point d'équilibre et l'harmonie de la maison. L'enfance est hors du temps.

Elisabeth réalise inconsciemment qu'elle est la vacuité de cet anneau: elle veut vivre. Le plus naturellement du monde, avec toute la pureté existentielle qui la caractérise, "elle franchit allègrement à cloche-pied" l'anneau. Elle refuse le masque qu'en lui impose. Innocente enfant qui, dans sa candeur, veut expérimenter une vie faite d'un ensemble inexorable de contraires: bonheur et souffrance, naissance et mort, bien et mal.

Dans les autres romans d'Anne Hébert, la période de l'enfance ressemble à celle d'Elisabeth à quelques différences près. Dans les Chambres de Bois,⁶ Catherine et ses sœurs doivent obéir à un père taciturne. Il a d'ailleurs très peu d'importance. Catherine est une petite fille aux responsabilités trop lourdes pour de si jeunes épaules. Elle remplace la mère. Voilà son importance sociologique. Elle est aussi une enfant dont la "transparence" n'est cependant pas atteinte par la patine du temps même si elle n'a pas cette facilité de vivre qui est donnée à Elisabeth. "L'adulterie" lui est fatalement imposée par la mort de sa mère. Néanmoins, Catherine n'est pas de médiocre vitalité; elle demeure réceptive au monde extérieur et terrestre; voilà pourquoi "toute transparence est refaite à mesure". L'enfance n'est-elle pas ce mystère de la juxtaposition

⁶-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, Editions du Seuil, Paris, 1958

des couleurs de "l'échiquier noir et blanc"? L'enfance de Catherine est à l'image de la lumière (blanc) et des ténèbres (noir). Toute la maison qu'elle entretient est à son image. "Les fenêtres de Catherine étaient claires, le carrelage de la cuisine luisait comme un bel échiquier noir et blanc"⁷. Il ne faut pas confiner le symbolisme du noir et du blanc aux seules appellations du jour et de la nuit. Il évoque une image et une émotion d'un ordre plus profond, métaphysique en quelque sorte. C'est le "Moi" et le "Soi", le manifesté et le non-manifesté; le symbole de l'aigle blanc et noir à deux têtes. Selon le dictionnaire des symboles⁸, l'aigle à deux têtes exprime davantage l'autorité absolue symbolisée ici par le carrelage du plancher très propre. En effet, Catherine est soumise à la tâche ménagère du nettoyage. Plus que cela, elle est donnée corps et âme aux petites sœurs qui manifestent une sorte d'impératifs anonymes. Selon nous, la présence de ces petites filles surdétermine la soumission naïve de Catherine. Tout le temps qu'elle demeure une enfant, aucune pulsion instinctuelle n'entre en conflit avec ce "visage d'innocente sur la tâche quotidienne"⁹ malgré que l'échiquier démontre parfaitement l'aspect présent de l'ombre et de la lumière. Une enfant apparemment satisfaite que le personnage de Catherine. Quelquefois "un paysage noyé de pluie et de brume vint visiter les petites filles, tantôt l'une, tantôt l'autre, et, parfois, toutes à la fois"¹⁰. Elles sont toutes nimbées de lumière, d'influence spirituelle: la pluie étant considérée universellement, le symbole des influences célestes reçues par la terre. Le fait que les petites soient également bien protégées à l'intérieur de cette maison, sous la protection du "père endormi", nous apparaît être aussi une illustration symbolique de la légende grecque de Danaé. Enfermée par son père dans une chambre souterraine de bronze pour qu'elle ne risque pas d'avoir d'enfant,

7-Ibid.; p.27

8-Dictionnaire des symboles; Editions Robert Lafont et Jupiter, France, 1969

9-Anne Hébert; Les Chambres de Bois; p.33

10-Ibid.; p.32

celle-ci reçut la visite de Zeus, sous la forme d'une pluie d'or qui pénétra par une fente du toit et dont elle se laissa imprégner. Anne Hébert ne nous spécifie pas que Catherine et ses soeurs sont enfermées de la même façon que Danaé, cependant leur claustration nous fait croire qu'elles ne jouissent pas de grande liberté. Elles sont surprotégées. Elles sont tout de même l'objet de la pluie qui rejoint ici le symbolisme de la légende grecque. La pluie contribue à l'épanouissement des filles. Elles sont aussi la représentation symbolique de la terre: "Les deux lits se touchaient dans l'ombre et cela faisait un seul champ de soeurs couchées"¹¹. Le texte prouve d'une façon certaine que les filles sont symboliques de la terre: symbole agraire de la végétation. Ne sont-elles pas associées au champ?

Effectivement, les filles sont noyées de pluie et de brume: symbole de l'indéterminé, du songe, image d'une phase de l'évolution, prélude à la manifestation. Physiologiquement, psychologiquement, les enfants sont en voie de disparaître et ne sont pas encore remplacées par les jeunes adultes que sont les adolescentes.

L'enfance apparaît un moment sybillique dans la vie pour Anne Hébert. Elle n'y attache que très peu d'importance dans ce roman. Celle de Lia par exemple, y est très peu narrée. Un petit passage seulement: "La fille du chasseur avait un visage couleur de muscade, des yeux minces très noirs lui remontant les tempes. Elle dit d'un air pointu [...]"¹².

¹¹-Ibid.; p.32

¹²-Ibid.; p.29

Très peu de choses nous sont apprises. On croit qu'elle est de l'âge de Catherine ou de ses sœurs mais de nature beaucoup plus agressive. La synecdoque "muscade" (employée non seulement comme couleur mais aussi comme épice) et la métaphore des "yeux minces noirs" recouvrent un symbolisme de dualité: soit la conscience des pulsions instinctuelles et la conscience morale. Le noir représente le conflit qui existe déjà chez Lia. Ces images associées avec la dernière synecdoque du petit "air pointu" sont toutes des représentations de son tempérament. Les yeux ne sont-ils pas "représentatifs de cette transcendance psychologique que Freud nomme le "Surmoi" c'est-à-dire regard inquisiteur de la conscience morale" ¹³?

Lia est une enfant qui ne vit que pour la connaissance, c'est-à-dire qu'elle est très consciente. C'est elle qui a perçu le désir du chasseur pour Lucie. Sans déguisement, comme seuls les enfants peuvent le faire, elle parle "pointu" démontrant ainsi un sentiment de jalousie oedipienne. Car, si l'œil est associé au schème de l'élévation et aux idéaux de transcendance, Lia est nécessairement associée à un esprit critique. Rappelons que le noir est la couleur de la dualité: c'est la couleur des pôles.

Lucie aussi nous apparaît par le symbolisme de l'épi noir, la fille issue de cette hiérogamie fondamentale Ciel-Terre. Elle arrive à maturité (épi) de son développement psycho-somatique. Normalement c'est l'épanouissement de toutes les possibilités de son être. Mais "l'épi [est]

¹³-Gilbert, Durand; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, édition Bordas, Paris, 1969, p.170-171

noir": couleur qui est à l'origine une couleur neutre, passive, montrant seulement une analogie avec la terre, symbole de conscience et de forces obscures.

1.01 Le symbolisme du noir et blanc.

Néanmoins, la dualité du noir et du blanc est établie à nouveau: Lucie est "un épi noir parmi les blanches pailles défaites des trois autres chevelures emmêlées"¹⁴. Par cette itération noir/blanc, l'auteur donne une autre dimension. Cette image de "l'épi noir" représente ici la tête, symbole d'un microcosme, de l'esprit manifesté "par rapport au corps qui est manifestation de la matière"¹⁵. Lucie est Raison. Elle est une image de volonté terre à terre. Quant à la chevelure emmêlée des soeurs avec celle de Catherine, nous avons là l'image des différentes manifestations de son Moi qui assume quelques pulsions instinctuelles considérées comme sans grande importance. Ne sont-elles pas résorbées par un dessèchement des forces des "blanches pailles". Pailles dans lesquelles l'expérience du monde est considérée comme un mal. Le symbolisme de la couleur blanche rejoint ici le symbolisme de la couleur noire: riche de la puissance d'accéder à une vie terrestre mais dans toute sa quotidienneté (noir).

La couleur blanche indique aussi que Catherine vit en harmonie avec elle: image de la candeur, de la loyauté: elle est l'être de pureté par opposition au noir. Pureté, qui n'est pas à l'origine, une couleur positive manifestant que quelque chose vient d'être assumé, mais une

¹⁴-Anne Hébert, Les Chambres de Bois, p.32-33

¹⁵-Dictionnaire des symboles, p.748

couleur neutre, passive, montrant seulement que rien n'a encore été accompli. Mais son être est en état de mutation (blanc), elle est une conscience disparue dans l'absorption de l'être, du rêve. L'enfance de Catherine est celle de la soumission, de la disponibilité, de la transparence, de l'image de la "douce niaise".

N'oublions pas que Lucie est aussi une facette de la personnalité de Catherine. Du seul niveau des mots, "épi" (Lucie) précède morphologiquement "paille": il faut avoir été "épi" avant d'être "paille". Il manquerait donc une étape dans l'évolution de Catherine d'où l'image de l'enfance arrachée.

L'enfance que l'on trouve dans le conte du Torrent, n'est pas typiquement féminine. Cependant comme pour les autres romans et contes d'Anne Hébert, on peut y percevoir une progression et y distinguer des étapes. Il existe tout de même un enfant: François. Il est d'une importance extrême par rapport à Claudine. Au tout début du conte, on y lit: "Ma mère travaillait sans relâche et je participais de ma mère, tel un outil de ses mains"¹⁶. Une citation comme celle-ci nous paraît primordiale du point de vue symbolique. Citation qui annule quelque objection à l'étude de François dans un essai portant sur la femme.

En effet, François, sans intervention formelle de sa volonté, contribue réellement à la personne de sa mère. La symbolique de la main exprime l'idée de domination active sur l'outil qu'est François, mais elle

¹⁶-Anne, Hébert; Le Torrent, Editions du Seuil, Paris, 1963, p.8

le manifeste en même temps. Il faut se souvenir que le mot "manifestation" a la même racine que "main": est manifesté ce qui est saisi par la main. François est là: preuve symbolique de la main, a le propre d'une nature rationnelle qui maîtrise "l'outil". Un fait très important dont il faut toujours tenir compte dans notre interprétation: François est un "outil" dans les mains de Claudine, c'est-à-dire une possession. Et comme les petits enfants qui cherchent à s'affirmer en obéissant à certaines pulsions du Ça, François cherche à satisfaire ses instincts (désirs). Il doit pour cela échapper à l'emprise de sa mère.

Il est cependant incapable de le faire. Chaque fois que ses désirs de castration se manifestent, Claudine, à l'aide d'intimidations, lui dicte son comportement. Elle repousse le Ça dans l'inconscient: "[...] ma mère ne m'adressait la parole que pour me réprimander, avant de me punir"¹⁷. La vie normale d'un enfant est matée chez François. La peur s'installe donc chez François et ce n'est que sporadiquement qu'il: "touchait (t) au monde, par fragments, ceux-là seuls qui lui étaient indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée"¹⁸.

De tous les enfants décrits par Anne Hébert, François est le personnage chez qui la présence de l'angoisse réelle est d'autant plus forte que l'entourage (Claudine) se montre dangereux, plus menaçant. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à François:

17-Ibid.; p.8

18-Ibid.; p.7

"Je n'ai pas eu d'enfance. Je ne me souviens d'aucun loisir"¹⁹. Ainsi ses liens avec la réalité sont flous. L'angoisse se trouve renforcée chaque fois qu'il y a refoulement des désirs: c'est un retournement contre lui des pulsions instinctives. Dans un chapitre ultérieur, nous aurons l'occasion d'approfondir des affres de l'angoisse.

Tous les contes d'Anne Hébert qu'on trouve à la suite du Torrent ont à peu près le même canevas. Les héroïnes ne connaissent pas beaucoup les joies de l'enfance. Elles sont toutes de taille menue: Emélie (Robe Corail) est très ressemblante physiquement avec Catherine des Chambres de Bois, Catherine (Le printemps de Catherine), Stéphanie de Bichette (La maison de l'Esplanade), Marie-louise (Un grand mariage), gardent toujours leurs "épaules enfantines" et dans La mort de Stella nous retrouvons "trois filles, brochettes de petits hiboux, aux nez aquilins, aux yeux noirs, durs et fixes"²⁰.

Emilie (Robe Corail) nous est présentée comme "travailleuse". Catherine (Le printemps de Catherine) possède une caractéristique de François: la peur. Comme lui, elle ne sait pas ce que c'est que d'être un enfant et ne comprend son geste meurtrier qu'après avoir tué le soldat qui a couché avec elle: "Soudain, Catherine a vu un oeil bleu qui s'est ouvert, [...]". Un oeil d'enfant, si bleu"²¹. On a vu antérieurement le symbolisme des yeux, ici il prend une autre valeur. En un rite d'ouverture, c'est l'oeil de la connaissance de l'au-delà. Par la couleur bleue, la plus immaté-

¹⁹-Anne Hébert, Le Torrent, p.8

²⁰-Ibid.;p.177

²¹-Ibid.;p.101

rielle des couleurs, Catherine accède sans obstacle, comme dans un miroir, à la connaissance de "Je ne sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à tout jamais chassée"²². Enfance qui lui paraît désormais si proche mais inaccessible. Seul, le soldat a droit de vivre ce "bonheur" du retour à l'inconnu qu'est une âme d'enfant. Bonheur paradisiaque qu'il ne retrouve que dans la mort.

Dans Un grand mariage, Anne Hébert nous donne à voir un portrait-robot de l'enfance: "Les jupes et les jupons de Marie-Louise exaltaient Augustin. Tout ce paysage de son enfance, blanchi, amidonné, passé au bleu, brodé, festonné, tuyauté: [...]"²³. "Ne touche pas [...]"²⁴. C'est l'image stéréotypée, telle que nous l'indique la structure syntaxique de la deuxième phrase de la citation. Les traits caractéristiques font partie de cette catégorie grammaticale du participe- adjectif, noeud du champ sémantique²⁴. Il y a donc au plan de l'expression, un sens littéral doublé par la métaphore. La période de l'enfance est celle qui est absorbée par l'éducation rigide des parents. La conscience n'a pas beaucoup de jeu: l'enfant est inhibé, suspendu dans la passivité, dans le vide. L'enfant est une prolongation du père et de la mère, comme c'est le cas pour François (Le Torrent). L'enfant est pur, sans consistance (symbolisme du bleu), sans intégrité. Il ne jouit pas d'une grande liberté de mouvements qui lui permettent d'échapper aux impressions pénibles qui émanent des parents. Il est replié (festonné) et doit grandir dans le cadre étroit et précis du jansénisme.

22-Ibid.; p.101

23-Ibid.; p.137

24-Albert, Henry; Métonymie et Métaphore, Editions Klincksieck, 1971, p.71

Les enfants dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert se ressemblent tous, sauf Elisabeth qui nous paraît plus sauvage voire exubérante..Les petites filles de Stella: "Trois filles, brochette de petits hiboux aux nez aquilins [...]",ne font pas exception. Les enfants, par leur éducation, incarnent le symbolisme du hibou. Comme cet animal, elles sont incapables ' d'affronter la lumière du jour, c'est-à-dire la Vie dans ce qu'elle a de positif et de négatif; comme le hibou, elles sont l'image de la tristesse, de l'obscurité, de la retraite solitaire et mélancolique. Les trois Parques qui coupent leur destinée..Elles ne seront jamais de grande envergure et demeureront probablement toujours "figée[s] dans [leur] propre terreur. Incapable[s] d'aucun mouvement, d'aucun geste"²⁶. L'enfance dépeinte dans cette oeuvre, nous l'avons vu, ne ressemble pas beaucoup à l'enfance que nous connaissons. Chaque enfant a perdu son pouvoir d'imaginer et son droit de vivre; paradoxalement, le monde n'est pas psychologiquement beau. Il ne prépare nullement l'adolescence. Il cherche trop à "socialiser" l'enfance..

Quoiqu'Elisabeth paraisse plus heureuse que Catherine et que les autres, elle n'en subit pas moins l'image stéréotypée du monde adulte qui l'entoure. Sa nature est plus véhémence que celles des autres enfants, elle évolue tout de même dans un "cocon de crêpe" qui la surprotège. L'éducation sclérosée qu'elle subit aura toute une conséquence négative à l'âge adulte.. On ne lui a jamais enseigné les vraies responsabilités enfantines; c'est pourquoi la symbolique du masque aura toute son importance dans la troisième partie du présent chapitre.

Catherine des Chambres de Bois ne connaît pas plus qu'Elisabeth les vraies joies de l'enfance..Les trop lourdes charges de Catherine nous laissent facilement percevoir la lutte intérieure mais inconsciente

25-Voir citation dans cette thèse p.12

26-Anne Hébert; Kamouraska, p.218

de cette enfant, lutte manifestée par les couleurs de "l'échiquier noir et blanc". Soumise à une autorité autocratique, Catherine est trop sensible à l'image du père silencieux et punisseur. Son enfance la fait évoluer vers une désincarnation qui aura son apogée au cours de sa vie adulte. Son personnage correspond parfaitement à la "paille blanche". C'est véritablement une "**enfance** arrachée".

Nous saisissons l'enfance comme un prolongement de l'adulte. Le cas de François est probant. Il est un objet possédé. L'autorité exercée par la mère est abrutissante; le fils ne jouit absolument pas de sa vie enfantine. La mère n'est pas assez lucide pour reconnaître que son fils est à l'âge où elle a le devoir de lui apprendre à être heureux. Elle le traite de la même manière qu'elle rentre les vaches à l'écurie: c'est-à-dire au bout d'une "maîtresse-branche". Il y a déjà, chez François, un retrait marqué du réel provenant de la crainte que lui inspire sa mère. L'enfant est sous la domination d'une puissante et cruelle femme. Claudine doit cesser cet état fusionnel trop influent entre elle et son fils.

Remarquons que la présence du père est tout à fait absente dans tous les romans d'Anne Hébert. Cela nous apparaît révélateur d'une autorité abstraite mais présente que chaque enfant ressent... Il se sent obligé de vivre selon des lois qu'on lui impose mais qu'il ne comprend pas; ce sont des règles établies sans son consentement qui le sollicitent à agir comme un adulte.

L'enfant des romans hébertiens se referme sur lui-même, il ne peut prendre possession du monde pour s'intégrer au cosmos et

l'assumer. Il n'accède pas à une image intègre et non morcelée de lui-même. Aucun ne peut s'exprimer librement. La chance de retrouver une identité afin de s'affirmer dans toute l'authenticité de l'être est mince. Il est donc impossible d'être un enfant heureux: on ne connaît pas le jeu. Ce dernier n'est-il pas important dans la formation de l'équilibre de l'enfant? Comment agira-t-il si cet équilibre n'est pas assuré? C'est à la deuxième partie de ce chapitre que nous pouvons voir comment et par quels symboles Anne Hébert nous présente cet adolescent.

2.00 Les adolescentes

Psychologiquement difficile à traverser, l'adolescence n'est pas facilitée par "la froide raison" du monde adulte. L'adolescence ne nous paraît pas tellement plus facile à vivre dans l'évolution du personnage hébertien. Cette phase de l'adolescence qui constitue l'enfance et précède la période adulte correspond symboliquement pour Elisabeth d'Aulnières au refus d'être le centre d'intérêt de ses éducatrices et de tout ce qu'elles représentent. Le fait de "sauter à cloche pied" à l'extérieur de l'anneau neigeux que forme sa robe de communiant symbolise un rite de refus à l'état naif de l'enfance. Elisabeth se voit cependant obligée de demeurer dans ce monde "des bonnes manières". Les tantes ne répondent pas à ce qu'elle est véritablement. Elle vit dans une société de "fille riche qui se déroule en bon ordre" alors qu'elle aimerait être comme Aurélie : se faire "escorter et bousculer par les garçons", aller à la chasse, à la pêche.

Psychologiquement, Elisabeth est une adolescente. Le refus du centre et "les cheveux [qui] se mettent à repousser vertigineusement" manifestent cet état de la jeune fille. Effectivement, "l'âge de la virilité est celui où l'on laisse pousser ses cheveux"²⁷. C'est un signe de puissance, un attribut d'Elisabeth. L'adolescence est aussi exprimée par l'apparition des menstruations, "une loi du monde féminin". Ce symptôme commande une rupture marquée avec le monde de l'enfance.

²⁷-Dictionnaire des symboles; p.193

C'est le début d'une initiation qui ressemble beaucoup à celle que subissent les sociétés primitives féminines dont nous parle Mircéa Eliade²⁸. C'est d'abord la ségrégation: Elisabeth ne doit pas côtoyer Aurélie Caron, cette petite qui "passe et repasse sur le trottoir", synecdoque qui nous offre l'image d'une prostituée. Cette ségrégation a lieu dans une maison qui ressemble étrangement "à la cabane spéciale dans la brousse, ou dans un coin obscur de l'habitation"²⁹. "Un lieu immense. Démesuré. Une espèce de gare. Une cave haute et nue"³⁰.

Elisabeth reçoit dans cette maison une éducation "portant sur les traditions familiales". Elle se soumet au rituel d'un métier féminin, la tapisserie. Métier en apparence dépourvu de malice et spécifiquement féminin mais qui devient dans la chronologie du roman un symbole du meurtre futur. Cette image correspond parfaitement à "l'importance rituelle de certains métiers féminins, qui sont enseignés aux néophytes pendant la période de réclusion"³¹.

Le parallèle que nous venons d'établir entre ce que décrit Mircéa Eliade et le roman d'Anne Hébert se poursuit. Elisabeth exécute son travail dans une maison où "le soleil s'est éteint au-dessus" d'elle. Une maison où "il fait brusquement très noir". Travail nocturne qui ajoute une dimension nouvelle au symbolisme de la tapisserie. "Ce travail nocturne doit donc être exécuté loin de la lumière solaire et en secret, presque en cachette"³². Travail qu'on dit dangereux. Car c'est au fond d'elle-même, que le désir naît.

28-Mircéa Eliade; Mythes, rêves et mystères, collection Idées, Gallimard, p.257 et suivantes

29-Ibid.; p.257

30-Anne Hébert; Kamouraska, p.56

31-Mircéa Eliade; Mythes, rêves et mystères, p.258

32-Ibid.; p.259

Le parallèle initiatique prend fin par la danse qui a lieu chez le gouverneur. Une fois de plus, il y a analogie avec les initiations primitives. Dans le roman Kamouraska, le bal a lieu lorsqu'Elisabeth "est bel et bien devenue une vrai femme"³³, c'est-à-dire lorsqu'elle a eu ses premières menstruations; dans les sociétés primitives, la période d'initiation prend aussi fin par une danse collective. Tout ce parallèle initiatique est mythique car il correspond à une espèce d'absolutisme: soit celui de donner un sens à la vie en devenant dans le mesure du possible conforme à la sacrosainte définition du mot femme, c'est-à-dire: un être soumis, une servante, une amoureuse béate et défendue.

2.01 Les effervescentes

2.01.01 Aurélie

Nous avons mentionné la rupture qu'Elisabeth fait avec son passé. Elisabeth est tentée par le monde. Aurélie est l'incarnation de ce monde attirant. Elle possède "la science des garçons". " Elle en sait autant sur la vie que les morts eux-mêmes"³⁴. Pour correspondre parfaitement à un mythe de la jeune fille sage, Elisabeth devrait combattre ses tentations. Ce n'est pas ce qu'elle fait; elle renverse en quelque sorte le mythe en rencontrant Aurélie à l'insu de ses tantes. Cette dernière est le "monstre séduisant", le produit d'une imagination exaltée. Elle met en relief la stagnation du désir d'Elisabeth, l'image des pulsions instinctuelles de la sexualité. Elle est la concrétisation du Ça et du Moi qui prennent le pas sur le surmoi. Elle ignore la lucidité et l'objectivité. Du fait que la sexualité est un sujet tabou dans ce gynécée de la rue Augusta, Elisabeth se voit dans l'obligation de rencontrer Aurélie "le long du chemin du halage"³⁵ loin des re-

³³-Anne Hébert; Kamouraska, p.60

³⁴-Ibid.; p.59

³⁵-Ibid. p.61

gards inquisiteurs. Elle ajoute donc un caractère mensonger à son être.

La métaphore de la sorcière attribuée à Aurélie vient renforcer cette idée car elle est l'image du bouc émissaire de la sexualité. Elle est aussi l'image du refoulement et des autres tendances de son Moi intérieur (C²). Elle est la cause d'une honte secrète. Ce qui la rend dangereuse, c'est qu'elle menace Elisabeth d'avoir le dessus. Aurélie n'a pas peur d'avouer ses vrais désirs tandis qu'Elisabeth, soit par amour-propre, soit par jansénisme, se cache de la société. L'image de la sorcière rejoint aussi l'idée que l'on a des sorcières du Moyen Âge et la probabilité d'existence "d'orgies" dans le sens premier, "authentique des réunions secrètes comportant des rites orgiastiques, c'est-à-dire des cérémonies ayant trait au mystère de la fécondité"³⁶. Aurélie sait"[...] si oui ou non, les bébés naissants vont vivre"³⁷. Elle est la conscience, elle est le centre visionnaire. Elle est à la fois le désir et la satisfaction. Sa sagesse la pousse à lécher les bébés afin de savoir si quelques malédictions ne les habitent pas, (symbolisme du sel).

Aurélie se moque bien de toute cette société bourgeoise et moralisatrice. Elle se fout bien d'être l'image de la servante du diable et d'être l'antithèse de la femme idéalisée. Elle est vraie.

Comme dans les contes de fée, Aurélie disparaît derrière un nuage de fumée, aussi vite qu'un désir refoulé, à la vitesse d'un éclair: comme une sorte de mécanisme de défense. C'est Elisabeth qui la fait disparaître:

³⁶-Mircéa Eliade; Mythes, rêves et mystères, p.267

³⁷-Anne Hébert; Kamouraska, p.63

Si mes tantes apprennent que j'ai rencontré Aurélie,
je serai punie.
A mesure que cette idée fait son chemin dans
ma tête et s'installe, claire et nette je m'éloi-
gne vertigineusement d'Aurélie. Sans parvenir à
faire un pas de moi-même d'ailleurs³⁸.

Le désir se liquéfie dans la métaphore de l'eau douce de la rivière qui
apaise; c'est le retour à l'indifférenciation primordiale, caractéristi-
que de l'enfance;

C'est comme si je filais sur la rivière.
Une sorte de radeau plat sous mes pieds.
La rivière silencieuse. Aucune résistan-
ce de l'eau. Aucun bruit de vague ou de rames³⁹.

C'est toute la douceur de l'eau dont nous parle Bachelard⁴⁰. Elle apaise
l'Imagination exaltée. L'eau est une qualité substantielle qui dissout tout
à fait l'angoisse coupable d'Elisabeth.

Aurélie, sans être dupe de l'image d'Elisabeth, n'est pas
rassurée: "Elle touche mes vêtements, comme si elle touchait du feu ou de
la neige"⁴¹. La métaphore du feu est dans cette phrase la conscience d'Elisabeth avec toute son ambivalence c'est-à-dire ses passions, sa connaissance intuitive. Dans le contexte littéraire de la citation, nous faisons face à un feu statique qui révèle tout de même la présence de forces obscures (pulsions) chez la jeune fille. Le symbolisme du feu nous fait croire que ces forces deviennent conscientes. Son désir est un feu. Psychologiquement, la subconscience devient conscience dans l'évolution de l'adolescente. Elisabeth est fortement polarisée par ce feu du désir sexuel. Le texte nous l'apprend plus loin. Il faut avouer cependant, que le symbolisme

38-Ibid.; p.61

39-Ibid.; p.64

40-Gaston Bachelard; L'eau et les rêves; librairie José Corti, Paris, 1968, p.204 et suivantes

41- Anne Hébert; Kamouraska, p.64

est, moi, très obscur. Bachelard dit:

En fait, la persistance de ces images, dans des domaines où la symbolisation directe reste trouble, prouve l'origine sexuelle des idées sur le feu⁴².

Elisabeth est saisie comme un symbole de neige aussi. Elle est à la fois feu et neige. Aurélie connaît l'égoïsme de sa copine, son manque d'authenticité. Elisabeth figure en une complète stagnation du Soi (union du Ça et du Moi). Il y a une désintégration, une cristallisation de son être déjà; tantôt, elle est instinct (Ça), (feu), tantôt elle est Moi, (spiritualisme), (neige). Le plan de la sémantique nous révèle qu'Aurélie est incertaine au sujet d'Elisabeth. Incertitude marquée par les circonstants "comme si" et par la syntaxe du verbe "touchait". Aurélie ne sait trop quoi penser. Pour la connaître, elle s'y prend de la façon la plus primitive, comme un jeune enfant ... en touchant. Aurélie veut être certaine qu'elle ne sera pas mouchardée si elle lui apprend la "science des garçons".

2.01.02 Elisabeth

Elisabeth a une première vue du monde lors du bal du gouverneur. Elle y assiste et à cette occasion, sa mère lui offre un collier de perles, objet qui nous semble intéressant dans l'interprétation de la démarche de l'adolescente. Mircea Eliade accorde beaucoup d'importance et d'attention au symbolisme de la perle:

⁴²-Caston Bachelard; La psychanalyse du feu, collection idées, NRF, Paris, 1949, p. 90-91

Emblème de la force aquatique et génératrice
 la perle devient __ à une époque ultérieure
 __ tonique général aphrodisiaque en même temps
 que remède à la folie et à la mélancolie, [...] ⁴³
 donc sensible à l'action de tout emblème de
 la Femme, de l'Eau, de l'Erotisme⁴³.

Coincidence heureuse, car au bal, Elisabeth semble toucher une source d'énergie démente. Contrairement à toute cette société "pimbèche [...] et pincée [...]", elle est la seule avec le gouverneur à profiter pleinement de la situation: elle est très heureuse que le gouverneur "louche" dans son corsage. C'est à croire qu'une puissance aphrodisiaque lui est transférée par le seul pouvoir des perles qu'elle porte à son cou. Sa démente est près de la folie. "Vive comme une flamme", elle réagit à ce qui lui est étranger: les gestes du gouverneur. Elle se consume en désirs romantiques et charnels. La flamme est aussi la représentation symbolique de l'intellect oublieux de l'esprit. Elisabeth s'entraîne à satisfaire ses désirs mais de façon subtile: un homme de quarante ans sait s'y prendre avec le masque de l'hypocrisie. Tandis que les jeunes garçons sont "[...] pareils à de petits cochons, patauds et maladroits. Ils me regardent par en-dessous"⁴⁴. Comparés au porc, les jeunes sont la représentation symbolique de la perversion sexuelle, sans masque.

Elisabeth a quinze ans. Elle n'est pas prête pour le mariage: on la forcera cependant à se marier car on sent bien chez elle la force instinctive de la chair: le Mal. Sans plus de préambules, il lui faut se chercher un mari: "C'est à la chasse que je fais la connaissance d'Antoine Tassy"⁴⁵. Tout un paragraphe donné en phrases elliptiques dans lesquelles l'émotion est ressentie vivement grâce au rythme de l'ellipse. Et la valeur sémantique a d'autant plus d'importance que l'indépendance de cha-

⁴³-Mircéa Eliade; Images et symboles, NRF, Gallimard, 1972, p.192-193

⁴⁴- Anne Hébert; Kamouraska, p.64

que proposition amplifie l'intensité des émotions:

Les îles. Le bateau à fond plat. Le bruit des rames dans le silence de l'aube. Les gouttes d'eau qui retombent, épaisses et rondes. Les canaux, étroits méandres d'algues vertes. Les longues heures d'attente cachée dans les joncs. La pluie, la boue, le bon coup de fusil. L'odeur de la poudre. L'oiseau qui tombe, comme une pierre emplumée. Le chien à l'affût, la voix rauque des chiens. Le goût de brume sur mon visage⁴⁶.

Aucune modulation. Tout est nommé avec une passion peu commune. Dans ce passage, les cinq sens sont en action: le toucher, l'ouïe, le goût et la vue. C'est une citation dans laquelle l'héroïne (l'auteur) constate la splendeur de la nature, entre en contact avec elle. C'est la libération d'un complexe. Chaque symbole est intégré à l'être comme une nourriture: ce qui donne au texte une importance capitale.

Ainsi Elisabeth a besoin de ces îles qui sont géographiquement bien situées. Elles lui servent de refuge où son Moi et son Surmoi s'unissent dans une harmonie psychique. Le symbolisme de l'île rejoint en quelque sorte celui de l'anneau mais à l'inverse. C'est-à-dire que l'héroïne est en paix avec elle-même tandis qu'avec l'anneau, c'était avec le monde extérieur (tantes). Cette harmonie s'obtient cependant par une quête de la vérité, de sa vérité symboliquement représentée par un voyage. En effet, pour se rendre aux îles, il faut le faire au moyen d'une traversée en bateau. L'île est aussi la recherche et la découverte d'un centre pour Elisabeth.

⁴⁶-Ibid.: p.66

Se référant à Bachelard⁴⁷ et à son "matérialisme élémentaire", on apprend que tous les bateaux "participent au bateau des morts":

En particulier la fonction d'un passeur, dès qu'elle trouve sa place dans une oeuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Il a beau ne traverser qu'une seule rivière, il porte le symbole d'un-delà. Le passeur est gardien d'un mystère⁴⁸.

Cet au-delà est l'harmonie de ses instincts, de ses désirs satisfaits. C'est l'île. Mais il faut mourir au masque de "petite fille bien" pour en arriver là. La barque de Caron n'est pas autre chose que la mort. Mourir ne se fait cependant pas facilement. Le bruit des rames qui s'enfoncent et reviennent à la surface sont la synecdoque de cette difficile tâche qu'est celle de mourir à son masque. Métaphoriquement, c'est le rythme continu du "va et vient" d'un remord qu'elle combat par le silence de l'aube. Ce moment du jour est le symbole du temps où elle sent que la puissance de toutes ses pulsions est à la veille de se manifester. Lorsque les rames sont au plus haut point dans leur rythme ascensionnel, l'eau retombe "lourde". Ici, l'auteur en invente la lourdeur, car cette dernière est synecdoque ambivalente de son état d'être: un état douloureux, pénible à traverser mais aussi un état plein d'un potentiel dynamique.

Bachelard dirait qu'Elisabeth participe matériellement de l'eau tandis que les canaux deviennent la personnalisation de ses instincts: "méandres d'algues vertes" qui, à leur tour, sont un symbole de vie élémentaire.

⁴⁷-Mircea Eliade; L'eau et les rêves, p.97-109

⁴⁸-Ibid.; p.107

taire que rien ne peut anéantir. La pluie apparaît le symbole du principe actif dont la manifestation est la volonté d'Elisabeth d'arriver à ses fins. La boue qui tire son existence de l'eau, exprime les embarras et les difficultés avec lesquelles Elisabeth est aux prises. C'est le début d'une dégradation qui vient probablement comme un "bon coup de fusil" et qui ne se fait pas attendre. L'oiseau perd son symbolisme ascensionnel d'angélisme pour rejoindre celui de la "pierre emplumée". C'est encore l'image de l'animal. Notons qu'ici, "emplumée" indique un complexe de culpabilité, ... déjà. C'est une pierre à odeur animale qui gît sur le sol symboliquement animé.

C'est l'image de la séduction diabolique propre aux désirs exaltés dont Elisabeth est l'expression. La chute est le symbole de la réalisation de ses désirs. Pour l'héroïne, ce n'est pas un échec: elle peut désormais vivre comme elle en a envie: c'est-à-dire vulnérable à tous ses désirs. Dans une anaphore ultérieure, elle dit: "___ Mon Dieu que j'aime cette vie-là! Que je l'aime"⁴⁹. Elle connaît Antoine à la chasse: elle fait donc la connaissance des sexes. L'auteur ou Elisabeth plutôt le compare à un chien. Par ce symbole, Antoine devient l'initiateur, le guide de l'héroïne dans la nuit de sa sexualité; il conserve aussi toute son animalité de mâle: "[...] tu me traques, comme un bon chien de chasse. Et moi aussi je te flaire et je te découvre"⁵⁰. Tous les deux sont "à l'affût" des sens, ils sont la symbolisation de la "gloutonnerie sexuelle" dont l'avidité n'a d'équivalent que la faim canine. Nous retrouvons alors une Elisabeth pleine de sensualité, débordante de vitalité et de masochisme.

⁴⁹-Anne Hébert; Kamouraska, p.66

⁵⁰-Ibid., p.67

"Et cela me plairait aussi d'être sous lui me débattant tandis qu'il m'embrasserait le visage avec de gros baisers mouillés⁵¹. Ce contexte qui exprime une sorte de chaos où Elisabeth est un objet sexuel pur et simple nous fait penser à la Madeleine de Poussière sur la ville⁵². Les verbes au conditionnel nous indiquent le désir sexuel présent chez Elisabeth: désir exprimé de façon pudique.

L'image qu'elle donne aux petites tantes les fait frissonner de honte car elles ne sont pas tout à fait dupes:

Ma soeur, pincez-moi? Est-ce que je rêve?
C'est bien la Petite qui vient là? Sortant du
marais, les joues rouges de froid, les boucles
en désordre, toute crottée, tenant par la main
un beau, grand, gros garçon?...⁵³

Vite alors, il faut la marier pour la protéger contre le mal de la luxure. Sans savoir si la Petite aime vraiment Antoine Tassy ou bien si ce n'est que l'effervescence des désirs sexuels qui la motivent. Tête première, sans préparation véritable à l'amour, "[...] la vie et la mort [cachées] derrière de grands paravents, brodés de roses et d'oiseaux exotiques"⁵⁴. Elisabeth se marie. Tout le long de son enfance et de son adolescence, on a travaillé à en faire une perfection achevée tout à fait désincarnée du monde (roses) qui ne trouve satisfaction que dans la spiritualité, dans l'imagination des choses de l'esprit. C'est là une vanité perverse et parallèle au mythe d'Icare. L'exaltation spirituelle d'Elisabeth est morte et l'auteur l'exprime dans ce passage:

⁵¹-Ibid., p.67

⁵²-André Langevin; Poussière sur la ville, Le cercle du livre de France, Montréal, 1953.

⁵³- Anne Hébert; Kamouraska, p.68

⁵⁴- Ibid., p.69

"Mais c'est un voyou, j'en suis sûre. De bonne famille, mais un voyou quand même. Je me ferai respecter de lui, comme une jeune fille à marier"⁵⁵.

L'héroïne est désormais prisonnière d'elle-même et d'Antoine Tassy.

2.01.03 Lucie

Dans les Chambres de Bois, Lucie correspond un peu à Elisabeth d'Aulnières quoique son personnage n'a pas l'ampleur et la richesse de la jeune fille de Kamouraska. Nous savons qu'elle est "forte pour son âge". Plus agressive que Catherine, elle demande la route du village à l'inconnu, en l'occurrence le chasseur; elle "viole" le silence de l'oncle et affronte le père. Elle est l'être de la parole: "la parole se frayait de durs chemins à travers le silence de l'oncle"⁵⁶. La synecdoque énoncée précédemment a cependant plus de valeur que ce dernier passage veut nous le laisser croire. Lucie est une puissance féminine bien plus irrésistible par la provocation qu'elle fait. En effet, son père ne communique pas avec elle: il vocifère. Ce n'est pas un véritable échange. Néanmoins, il reste qu'elle est une véritable adolescente qui s'affirme. D'ailleurs, c'est cette perception de l'être entier de Lucie (le Soi, harmonie de Ça et du Surmoi) qui fait que le père bourru,

jur[e], s'étouff[e], puis[...] parl[e] moitié avec ressentiment, moitié avec joie aigre,[...], de toute la campagne ravagée par un seul seigneur, des bêtes blessées pourrissant dans les fourrés et des filles pures rendues mauvaises en une seule nuit⁵⁷.

Pour le père, une chose semble dangereuse: que Lucie rencontre ce chasseur: symbole du mal, de la luxure. Il a peur pour sa pureté. Mais ce n'est

⁵⁵-Ibid.: p.67

⁵⁶-Id.: Les Chambres de Bois, p.30

⁵⁷-Ibid., p.30

qu'après un long hiver où la neige recouvre le pays, que Lucie en profite pour s'affirmer davantage telle une fleur qui s'épanouit au printemps. L'hiver est ici le symbole nécessaire à la revivification. Il lui sert de générateur actif de la vie en dissolvant les limites de l'enfance pour libérer ses désirs d'adolescente:

Dès le premier soleil, elle s'étira, debout
sur le seuil, avec une joie tranquille de fille
qui sort de sa mue⁵⁸.

Lucie correspond à la conscience, à la raison. Elle se comporte d'une manière immédiate et entretient son énergie volontaire. C'est une force psychique que l'auteur symbolise par le bélier. D'elle-même, elle décide d'abattre les portes de l'autorité au risque d'être frappée par cette décision autonome:

Lucie fit couper ses nattes et les porta à
son père. Lorsque l'homme vit devant lui la
première enfance insoumise avec son front bou-
clé de bélier têtu, il frappa la fille au visa-
ge avec les longs crins noirs empoignés comme
des fouets⁵⁹.

Le fait de couper ses cheveux est généralement symbole de soumission, dans l'histoire juive: paradoxalement, il nous paraît, ici, un geste d'autonomie. L'acte de les porter au père confirme notre assertion: Lucie remet, en une sorte de rite, son enfance et devient la maîtresse de ses instincts et de son être. Désormais, l'harmonie de sa psyché se transforme en énergie salutaire et elle assume "la haute main sur la maison"⁶⁰. Dotée d'un pouvoir réel, elle éclaire Catherine et ses soeurs sur la vie du château. Sa perception du monde est réaliste.

58- Ibid.; p.30

59- Ibid.; p.35

60- Ibid.; p.52

2.a.01-Les enfances prolongées

2.a.01.01-Lia

Le château demeure mystérieux. Lia, la fille du seigneur, nous est moins connue à ce moment de l'adolescence. Michel, son frère, nous confie qu'elle est "une fille noire, affilée comme épine". C'est une synecdoque largement dépassée par la dimension du sémantisme. Elle n'apparaît pas très sympathique. Elle évoque l'idée d'obstacle, de difficulté, de défense intérieure et, en conséquence, elle présente un visage revêché et désagréable. Son cheminement n'est pas tellement perceptible lors d'une première lecture. Lia est secrète, pleine de mystère, de fatalité, de désespoir et de désillusion. C'est le cas type de fille livrée à elle-même.

2.a.01.02 Catherine

Catherine est très différente de sa soeur, et de Lia. Elle incarne le personnage principal du roman. Elle est moins intempestive et et paraît être l'inconscience même. Le monde ne semble pas la toucher. Aucun désir ne semble l'atteindre, probablement du fait de responsabilités trop lourdes pour son jeune âge. Son personnage nous montre une marche vers les profondeurs de l'être, vers le silence, vers le songe. C'est l'essence même de l'adolescence qu'on découvre chez Catherine!

Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurerait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière y fut noyée dans un sablier renversé⁶¹.

61-Ibid.; p.33

Catherine est très ordonnée, même au plus profond d'elle-même. Au coeur de son intimité secrète, elle maîtrise stoïquement tout songe qui pourrait la perturber. L'ordre du linge empilé au creux des armoires manifeste un intérieur qui correspond à l'ordre de la maison. Voyons ce que Bachelard nous dit à propos de l'armoire :

Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège
toute la maison contre un désordre sans bornes.
Là l'ordre règne ou plutôt l'ordre est un
règne⁶².

Cette citation corrobore ce que nous disions un peu plus haut. Structuralement, le songe de Catherine exprime une forme rectangulaire (maison) enfermée dans une sphère, (boule de verre). C'est l'image d'une vie rêvée, d'une vie possible et chaleureuse mais de caractère sacré (la boule de verre). Caractère sacré qui prend aussi un sens péjoratif car il assimile toute vie possible; le château est le refuge de cette vie mystérieuse au caractère sacré. N'y parvient que l'initié. C'est aussi l'insondable secret de sa destinée que Catherine aperçoit, telle une visionnaire.

Toute cette interprétation est d'ailleurs corroborée par la comparaison "comme un vaisseau dans une bouteille". Le château rejoint le vaisseau et la boule de verre, la bouteille. Aussi, l'un (vaisseau, château) représente la vie intense des profondeurs. Vie silencieuse mais pleine d'un potentiel de dynamisme réel actuellement assimilée par l'autre. L'autre, cette raison bien logique et sécuritaire, (bouteille, boule de verre). Pour l'instant, cette vie des profondeurs bien

62-Gaston, Bachelard; La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1970, p.83

vivante et pourtant insaisissable est cette présence du rêve qui demeure captive chez Catherine. Le "parfum des arbres" ajoute une dimension à tout ce symbolisme. L'arbre étant la représentation de la vie qui ne meurt pas, capable de se régénérer, il est d'une jeunesse éternelle. Par conséquent, il est une allégorie de Catherine. Le parfum qui en émane, implique l'idée de durée, de souvenir, et de sensualité. Par cette tangente, il rejoint le symbolisme de l'armoire: soit la mémoire, la permanence. C'est la manifestation du Ça en continuel mouvement qui demeure emprisonné dans le subconscient.

Lorsque la conscience de Catherine prend possession du réel, c'est-à-dire lorsque "le jour cri[e] après Catherine", le songe est plongé dans l'indéterminé de la pluie et du brouillard. Songe qui demeure cependant bien vivant (pluie) mais qui ne peut s'affirmer comme réalité consciente (brouillard). Ce n'est que lorsqu'on voudra la marier, qu'elle donnera "asile au rêve". Elle s'assure un certain équilibre.

Catherine ne connaît pas le monde mais son intuition lui fait pré-sentir que "les hommes de ce pays [sont] frustes et mauvais". A partir de ce moment, elle n'est plus aussi inconsciente que dans sa période enfantine. Une activité nouvelle surgit: elle prend des forces inconnues jusqu'à là qui la poussent à écouter davantage ses émois. Son comportement est alors modifié. Elle arrive alors à une certaine satisfaction dont la musique est la représentation symbolique,

"Le piano est accordé", s'était-elle répété, le long du corridor, avec émerveillement comme s'il se fût agi de l'entente soudaine, débordante, de toutes les choses de la terre⁶³.

C'est l'harmonie cosmologique de l'univers de Catherine réduit à "ce passage visible de la musique aux doigts du pianiste". Elle est dans toute sa plénitude intelligente et sensible. La musique est métaphore de son pouvoir de communication: elle connaît Michel par la musique. L'harmonie est la nourriture intérieure (riz) de Catherine; son instinct lui fait prendre garde au risque de l'exaltation qui peut dégénérer en folie: "[...] la musique s'emballe, sembla devenir folle comme le riz qui monte et chavire sur le feu"⁶⁴.

La peur est une réaction psychologique normale quand on a refoulé longtemps au-dedans de soi ses pulsions et ses rêves. Elle devient signe de conscience réelle. A partir de ce moment, la vie "du château des seigneurs", celle du songe passe à l'état de vie réelle :

Un pays de brume et de forêt se levait en Catherine. Elle y retrouvait un seigneur hautain, en bottes de chasse, une fille noire, affilée comme une épine, tandis qu'un petit garçon effrayé s'illuminait soudain et prenait taille d'homme⁶⁵.

Catherine passe de l'indéterminé, de l'imprécis à une croissante précision. Elle s'achemine vers une fixation: soit celle de connaître plus profondément le jeune homme. Elle a le désir d'un homme qui soit plus près de sa réalité. Ce n'est pas une main "précieuse" toute occupée à une expérience intérieure échappant ainsi au conditionnement spatio-temporel mais une main "rugueuse et colorée" qu'elle désire. Une main sensuelle. Ainsi lorsque Michel saisit sa main, elle a peur de ne recevoir

⁶³-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.38

⁶⁴-Ibid.; p.39

⁶⁵-Ibid.; p.40

qu'une manifestation mystique du silence qui caractérise Michel. Ce n'est pas ce genre de possession (main) qu'elle désire. Mais par une sorte de renversement du sémantisme, elle a aussi peur de la force de son désir. De toute manière, cette peur fait d'elle une image mièvre.

Elle est incapable de s'affirmer ni dans un sens ni dans l'autre: "[...] elle [...] lèv [e] vers sa tante un lisse visage muet en guise de réponse à toutes les interrogations"⁶⁶, elle refuse de demander franchement à Michel ce "qui fait qu'il l' a oubliée si facilement, pendant de longs jours, comme une très vieille morte". La main de Michel a senti cette faiblesse et se fait donc plus insistante avec l'intervention de la volonté. Cette main a le pouvoir de transmettre son langage à celle de Catherine: "La jeune fille éprouva l'angoisse de Michel se posant sur elle ainsi qu'une main pour la retenir"⁶⁷. C'est d'ailleurs ces mêmes mains sans passion réelle pour Catherine qui la retiennent prisonnière du silence, du mystère et du rêve de Michel. Les mains de Michel sont vis à vis de celles de Catherine un symbole de puissance qui les lient et les dotent du même pouvoir. Elles transmettent un langage:

Les mains calmes effleuraient maintenant le cou de Catherine, sa taille, sa gorge et son visage, comme si Michel eut voulu susciter, sans hâte ni passion, un corps solide et doux, dans la nuit⁶⁸.

La fin de l'adolescence est proche. La fin du jour approche: c'est l'heure du crépuscule. L'espace et le temps se fondent ensemble. Catherine se doit de se marier (selon le roman). Même si elle est "défendue comme la pierre". Par sa nature, la pierre lui confère

⁶⁶-Ibid.; p.43

⁶⁷-Ibid.; p.45

⁶⁸-Ibid.; p.64

son caractère sacré, c'est-à-dire mystérieux en même temps que les dimensions de liberté, de servitude et de ténèbres. Ce qui rend l'héroïne hermétique c'est qu'on se heurte à une vie des profondeurs à cause de sa volonté à garder un secret.

Ses rapports avec le monde extérieur, y compris avec Michel, sont à peu près inexistants. N'échoue-t-elle pas dans sa tentative de le faire parler? Elle représente le silence qui préside à toute existence, à toute explosion de vie et finit par être la perfection absolue du silence. C'est ce qui se dégage du symbolisme du "caillou poli par la mer"⁶⁹.

Catherine est livrée malgré elle aux forces de l'Inconscient. Elle vogue entre la réalité quotidienne (son refus de Michel, son refus de livrer son langage en "prétextant la brume et cette odeur de terre montant tout alentour de la ville") __et son désir d'aimer (voix de l'Inconscient). C'est ce qui fait d'elle l'image de la "douce niaise". La maison close est une synecdoque de Catherine.

Le fait que Catherine prenne le châle et le collier de sa mère constitue le rite qu'elle doit continuer le "message" de la morte: le silence. C'est une personnification de la mort. Ce rite confirme aussi le symbolisme de l'iris. Malgré l'invitation de

⁶⁹-Ibid.: p.51

"[...]l'haleine violente de la terre d'automne et des feuilles macérées qui lui montaient au visage"⁷⁰. Catherine a l'impression qu'elle "mange de l'herbe pourrie". Elle sait le venin mortel qui l'empoisonne. Elle pressent que le mariage équivaut à la mort avec ce que celle-ci comporte d'absurdité. Le symbolisme de "l'herbe pourrie" laisse présager que désormais Catherine vit à l'état virtuel de la plante qui meurt pour se régénérer ... peut-être.

Le château lui paraît être la substance même de la noirceur, de la mort: "[...]Catherine songeait que là reposait peut-être le coeur obscur de la terre"⁷¹. Catherine accepte à la façon d'une jeune fille faible de caractère d'aller vivre dans cette maison où l'attire amoureux, l'amour romantique (coeur obscur) et le mystère sont inextricablement liés. "[...] Cela la déroute de n'apercevoir ni tourelles, ni balcons, ni barreaux aux fenêtres"⁷². Le château n'apparaît plus la forteresse dont elle s'était fait une image de protection. Le jardin y figure l'état intérieur: le désordre. Sans lumière, aucun air de fête, le château est métaphore du monde de l'inconscient, du silence, de la mort. Seule, une petite fenêtre est allumée, symbole du désir allumé et conscient mais vivement refoulé:

Michel à côté d'elle ne bougeait pas, fasciné par cette seule fenêtre allumée dans la nuit. "Puis, là-haut, on ferma les volets qui grinçèrent interminablement. Michel se leva, et fit signe à Catherine de le suivre"⁷³.

2.a.01.03 François

Catherine nous apparaît difficile à définir, plus qu'Elisabeth

70-Ibid.; p.59

71-Ibid.; p.59

72-Ibid.; p.57

73-Ibid.; p.59

d'ailleurs. Elles correspondent parfaitement à cette période de l'adolescence qui est justement une recherche de tout le potentiel de qualités et de défauts qui caractérisent l'être. Le Torrent ne fait pas exception. Un personnage tout à fait étranger à l'héroïne sert de prétexte à l'auteur pour identifier cette recherche de l'être. "L'homme horrible" rencontré par François sur une route "triste, lamentable, unie au soleil, sans âme, morte" n'a apparemment aucune relation avec la détermination de François de rencontrer le monde. Une sorte de loque humaine dont la valeur symbolique est d'autant plus grande qu'elle est définie anonymement. Elle a la propriété d'être universelle tandis que l'endroit concret de la rencontre détermine un moment précis: celui de l'adolescent qui a soif de connaître.

La route est la substance du soleil avec tout son symbolisme polyvalent. Manifestant d'abord son principe dangereux, le soleil a brûlé tout ce qu'il y avait de positif, de vivant sur cette route. Il tue donc. De ce fait, la route est psychopompe. De sorte que François bute sur un "corps étendu". La route est la représentation de la descente aux enfers. François, par une sorte de renversement du symbolisme solaire, est dans une noirceur indescriptible, il fait face à un "revenant". C'est une apparition diabolique que cet homme; c'est un être maléfique. S'il portait un nom, il s'appellerait le Mal. Voyons-en les caractéristiques:

L'homme était sale. Sur sa peau et ses vêtements alternaient la boue sèche et la boue fraîche, [...]
Je vis la bouche se montrer là-dedans, gluante avec des dents jaunes. [...]. Son rire était bien de lui. Aussi ignoble que lui.

L'anonymat n'est pas une technique littéraire nouvelle chez Anne Hébert. On retrouve le même procédé dans les Chambres de Bois: il y désigne la ville, le père, la mère, l'oncle. L'emploi de l'article défini devant ces personnages typiques souligne d'ailleurs leur rôle exemplaire.

Le revenant du Torrent matérialise aussi en quelque sorte la crainte de François. Car cet être ignoble est aussi l'apparition d'un moi inconnu chez François qui surgit hors de l'inconscient et qui lui inspire une peur panique l'obligeant à refouler aussitôt ses désirs dans les ténèbres. Refoulement d'ailleurs symbolisé par une envie de fuir. L'homme est la réalité des instincts, réalité redoutée, reniée, rejetée.

Il est aussi la représentation de l'adolescence de Claudine. N'a-t-elle pas conçu François en dehors des liens du mariage? Il est la personnification de cette faute refoulée, volontairement oubliée, faute énormément amplifiée par une conscience puritaine faisant de la sexualité, un tabou.

Dans ce monde poétique, l'instinct sera combattu d'une façon beaucoup plus intempestive que dans les autres romans. Plus les désirs seront forts, plus l'envie de vivre sera grande, plus les moyens employés pour les combattre seront drastiques. Claudine ira jusqu'à forcer François à devenir prêtre pour qu'il ne se laisse pas vaincre par ses instincts et ses désirs; "La possession de soi ... La maîtrise de soi ... surtout n'être jamais vaincu par soi..."⁷⁵, Claudine ne veut pas que

75-Ibid.; p.17

François vive pleinement intégré à la société, c'est-à-dire qu'il assume toutes les pulsions instinctuelles de son être (Ça) en accord avec sa volonté et sa raison (Surmoi). Claudine symbolise cette raison: elle apparaît donc à son fils comme une intrusion brutale de quelque chose d'inexplicable dans le cadre de la vie réelle de François (la vie qu'il devrait vivre). Celui-ci est conscient que sa mère est le mobile de rupture de l'ordre universellement reconnu, soit celui de l'adolescence et de ses lois naturelles :

Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques. [...] Et maintenant, cela me semblait étrange, cela me faisait mal ⁷⁶.

Claudine représente un degré de rationalisation inhumain. Quel que soit l'incident qui vienne la troubler (flammes), elle devient l'image même d'un dieu (formes fantastiques), c'est-à-dire un être surnaturel absolument infâme.

La rencontre d'un autre visage humain a fait découvrir à François, sa mère dans toute sa fausse puissance. Jusqu'à maintenant, il ignorait totalement "le monde": désormais il le perçoit. Du seul fait de l'interdit de sa mère (Surmoi), il accepte d'aller au séminaire. A cause de son incapacité de s'exprimer, de s'affirmer. Sa réclusion est synecdoque de son refus du monde. C'est aussi une image de la rétraction du Moi. Craignant les punitions ou bien l'angoisse, il se réfugie dans un cadre strict où il agit en tant qu'observateur. Il rejoint là

l'image de la mère: "L'air sauvage et renfermé, j'observais mes camarades"⁷⁷, dit-il. Il sait bien que "la vraie connaissance [...] est expérience et possession" du monde⁷⁸. Il est conscient qu'il est lié à sa propre fatalité: son impuissance, sa stérilité, son incapacité de communication.

Même s'il râfle tous les prix d'une promotion, il connaît sa fausse perfection. Au plan symbolique, il reconnaît que pour être heureux, il faut l'harmonie intérieure des émois instinctuels et de la raison. Afin de prendre l'attitude de l'aventurier:

J'eus la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art⁷⁹

Il participe de sa mère, non de lui-même. Il ne peut donc pas apprendre le monde en sa réalité subjective, proche, présente, savoureuse (fatalité intérieure). Il n'éprouve pas le monde en lui-même; il ne peut donc pas s'en imprégner afin de pouvoir vivre (oeuvre d'art).

Au séminaire pas plus qu'à la maison, il n'arrive à faire partie intégrante de la société collégienne. Pas plus qu'auparavant, il n'arrive au langage. Durant ses heures de loisir, il s'occupe de la ferme alors que ses compagnons jouent. Ainsi, il assure la certitude et le silence de ses instincts et de ses désirs. "Sa voix rauque" est l'image de son désordre intérieur qu'il contient mal.

Les livres rouges et or sont la représentation symbolique

77-Ibid.; p.20

78-Ibid.; p.21

79-Ibid.; p.22

d'une sagesse apparente et d'une science secrète (les livres sont fermés) que lui seul connaît: perception juste de la véhémence de ses désirs de vivre mais contenus. Ils manifestent son aspect microcosmique: François est un objet comme les livres. Les couleurs rouge et or renversent la polarité du symbole. Elles nous montrent que François n'est pas dupe de cette vie cachée et nous laissent prévoir ce qui lui arrivera nécessairement s'il persiste à se laisser consumer intérieurement. Ces couleurs constituent le symbole essentiel de la force vitale: la force impulsive car la couleur rouge est extériorisée. Elle représente le danger. Elle nous aide à définir le plus objectivement possible le texte hermétique. Troisième couleur de l'alchimie, elle signifie à son plus haut degré, la manifestation de la conscience chez François. Uni à l'or, le rouge est le symbole de l'absolue perfection spirituelle chez François. Ces deux couleurs sont celles que l'on trouve dans l'iconographie byzantine: image religieuse par conséquent. Le fond de ces images est généralement or et les vêtements rouges. Le séminaire, les couleurs rouge et or nous indiquent un certain contexte religieux dans lequel François a été placé pour être ce qu'il est. L'adolescent a pris conscience de "ce qu'aurait pu être sa vie" durant ce séjour au séminaire. La lucidité se fait jour; un moment, il tente de s'imposer: "Je ne retournerai pas au collège. [...] Tu fais mieux de ne pas compter sur moi pour te redorer une réputation..."⁸⁰. François ne retourne pas au collège mais Claudine (Raison), d'une façon absolument brutale, le dompte à jamais de son mal du monde. Parce qu'il l'a démasquée, elle le rend sourd. Cette surdité symbolique voile le monde à François et le rend plus attentif à sa vie intérieure.

⁸⁰-Ibid.; p.26

Il n'y a plus moyen que François atteigne à l'harmonie du jour c'est-à-dire qu'il arrive à vivre dans l'amour du monde. Il ne pourra pas s'intégrer ni s'imposer. Désormais vulnérable, il sera continuellement exposé à la déchéance humaine dans tout son ensemble cosmique: livré tout entier à l'inconscient. Il agit selon les impulsions de la nature puisqu'il est dominé par elle. Nous venons de voir deux aspects de la vie chez le même personnage. Avant sa surdité: il est soumis à une raison stricte qui n'est pas la sienne et qui ne permet aucun écart sans pour autant vivre intérieurement. Après sa surdité, il est soumis aux forces de l'Inconscient sans égard à la Raison. Il sombre dans la folie et vit la maison, le cheval et le torrent dans toute leur réalité et leur virtualité:

Aucune voix, aucun bruit extérieur n'arrivait plus jusqu'à moi [...]. Pourtant, j'entendais en moi le torrent exister, notre maison aussi et tout le domaine. Je ne possédais pas le monde, mais ceci se trouvait changé: une partie du monde me possédait⁸¹.

François est banalisé à l'état de chose, il est isolé par son attitude; en révolte contre sa mère et pourtant soumis. Pour cela, Anne Hébert introduit un symbole animal et un symbole cosmique. L'un et l'autre entraîneront François dans une descente aux enfers qui n'a d'égal que leur force et leur impétuosité sur-naturelles.

La maison est le symbole de l'endroit où se déroule le plus fort de l'action. Elle est une fixation de l'inconscient de François assailli de phantasmes. Par un renversement du symbole dont Bachelard indique la dimension, elle apparaît l'image du chaos primordial qui noie Fran-

81-Ibid., p.27

çois d'indéterminations. Elle le garde dans toute l'atmosphère morbide de sa folie. Le jeune homme règne dans une sorte d'enfer de la matière. C'est dans cet enfer, dans cet absolu du silence que le personnage prépare son explosion de révolte. "Le domaine d'eau, de montagne et d'autres bas venait de poser sur moi sa touche souveraine"⁸². La réalité objective du roman vient à le baigner complètement. Le torrent d'abord, une force cosmique, et Perceval ensuite, une force animale, se rencontrent en François et ces deux symboles se renforcent l'un l'autre pour créer un impact poétique d'une très grande force comme on le verra dans le troisième chapitre de cette étude.

2.a.01.04 Emilie

La période de l'adolescence n'est pas plus heureuse dans les autres contes du Torrent. Il n'y a qu'un seul "loisir": le travail. Le temps qui devait être rempli par les vrais loisirs est métonymie du désert. Effectivement, on a l'impression que la petite Emilie est d'une implacable stérilité:

[...]le dimanche, lorsqu'Emilie cesse de travailler, elle se sent lasse, un désert sans borne en elle, privée de la seule raison de vivre qu'elle connaisse. Elle attend le lundi avec impatience[...]⁸³.

Aucun sens de la créativité. Le monde extérieur lui demeure caché dans des apparences. Tout est à l'état de puissance chez elle. Voyons le texte:

[...] car si jamais un secret pouvoir d'illumination comblait ces yeux immenses, cela s'étendrait, telle une mer de feu"⁸⁴. Il ne manque que l'étincelle qui allumerait, la communion de la vie et du feu. Placée

dans une sorte de recul, Emilie est tardive. Une adolescence qui vit un pré-

82-Ibid.; p.27

83-Ibid.; p.68

84-Ibid.; p.68

sont sans dimension et, ce qui est pire, n'a pas de passé. La présence de "ces yeux immenses nous permet de saisir simultanément la dichotomie existante chez elle. Sa vision intérieure et, partant, l'extériorisation possible de cette vision. Il n'y a cependant aucune espèce d'unification de ces deux choses. Une fois de plus, un rebot.

Son rire n'a rien de celui d'une adolescente à la joie deuse, satisfaite intérieurement. C'est un rire d'intellect en désaccord contre une raideur de la réalité:

[...] l'artiste, trop profane, n'a mis qu'une seule aiguille aux doigts de la bergère! Peut-on, à la vérité, être aussi ridicule et ignorant dans l'art de faire un bas⁸⁵!

Bergson dit dans son essai sur le rire qu'il est "esthétique" et

que le comique naît du moment précis où la société et la personne, délivrés du souci de conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des oeuvres d'art⁸⁶.

Cette citation s'applique à Emilie. Son rire traduit l'impression naïve, immédiate, originelle. Elle devient mobile et, paradoxalement, elle ne nous livre rien de plus sur l'art de faire un bas. Son rire provient d'une cause profonde, d'une "distraction fondamentale de son être". Son âme est fascinée, hypnotisée par l'image colorée représentant "une bergère qui tricote, entourée de ses moutons"⁸⁷, allégorie de la jeune fille qui rêve et attend le prince charmant qui viendra donner un sens à sa créativité. Le rire d'Emilie corrige la distraction de l'artiste et

⁸⁵-Ibid., p.69

⁸⁶-Henri, Bergson; "Le Rire, essai sur la signification du comique", P.U.F., Paris, 1956, p.16

⁸⁷-Anne Hébert; Le Torrent, p.69.

la tire des profondeurs. C'est l'éveil de la conscience du monde de l'ameur, du rêve de l'amour. C'est la méconnaissance de la réalité.

Or en commençant à rire, elle commence à le voir, "lui" comme si le rire était le prélude d'un rite mystérieux auquel elle serait conviée⁸⁸.

"La vie reprend ses droits"⁸⁹ à partir de ce moment. Emilie répond exactement à l'image de la belle dame du Moyen-Âge qui attend son chevalier au haut d'une tour de château:

La fenêtre est juste à la bonne hauteur et n'encadre que la tête auréolée et le radieux corsage rose!

C'est, c'est ce qu'on voit d'en bas, c'est ce qu'il voit, lui; et ce recueillement qui écoute, c'est ce qu'il entend, lui, d'en bas sur l'herbe⁹⁰.

Emilie devient réceptive des ondes extérieures que la musique de Gabriel produit. Une harmonie se crée, une relation amoureuse naît (la musique) entre la jeune fille et le jeune homme. Retenons que par un curieux hasard, le jeune homme porte le nom de l'archange qui féconda la Vierge. Est-ce pure coïncidence? __ Nous en doutons. Nous verrons au chapitre qui traitera de l'ameur, le parallélisme et aussi le renversement de l'image. Grâce à la lumière qui pénètre la vie, le monde intérieur de Gabriel est manifesté à la jeune fille. "Elle, à la fenêtre, en offrande; lui, en bas, sur l'herbe, en appel"⁹¹.

2.a.01.05 La Puce

Le canevas de l'adolescence du Printemps de Catherine est semblable à celui que l'on vient de décrire. Somme toute, les adolescentes

88-Ibid., p.69

89-Ibid., p.71

90-Ibid., p.72-73

91-Ibid., p.74

d'Anne Hébert sont prisonnières de leur incapacité de s'affirmer tout en éprouvant dans leur être [...] une circulation sauvage qui bouillonne, [qui] glace et [...] brûle"⁹². La plupart d'entre elles sont des jeunes filles réduites "à l'essentiel et se consomment dans l'attente d'un homme qui résume leur destin et qui leur apparaît le mode essentiel"⁹³. Leur apparence physique est à l'image de leur servitude et de leur crainte d'affronter le monde. C'est une période de croissance où les adolescentes affrontent pour la première fois le monde qui leur apparaît généralement mauvais. Catherine (le conte) évolue même dans un contexte inhumain: celui de la guerre: image par excellence du chaos universel, du triomphe des forces aveugles instinctuelles. C'est de la pure destruction dont Emilie demande d'être délivrée: "Ah! que tombent toutes les grilles et les murailles et que je m'échappe aussi"⁹⁴. La vie et l'ardeur du contexte sont d'ailleurs fort bien données par la chaleur des couleurs:

Depuis des nuits que Catherine, du haut de son réduit, contemple l'or fauve, le rouge, l'éclatement puissant des gerbes de feu"⁹⁵!

Le roux (l'or fauve) symbolise matériellement les méfaits de la guerre, des immenses brasiers, le rouge, le sang versé et l'éclatement puissant des gerbes de feu, les explosions des bombes. Mais là n'est pas l'importance des symboles car ils agissent dans un espace cosmologique qui indique une divagation des hommes et conséquemment une atténuation du symbolisme. Toutes ces couleurs se renferment dans le petit corps d'Emilie. Pour être plus juste, dans les profondeurs abyssales de son âme. Leur symbolisme convergeant marque la force et la puissance de la haine qu'elle porte.

⁹²-Ibid.; p.89

⁹³-Simone de Beauvoir; Le deuxième sexe, NRF, tome II, 1970, p.81

⁹⁴-Anne Hébert; Le Torrent, p.89

⁹⁵-Ibid.; p.89

Tout à fait refermée sur elle, son être ne communique pas avec le monde. Emilie demeure disponible, un feu intérieur couvant qui finira bien par trouver un passage vers l'extérieur. Pour l'instant elle est une fille "exsangue" qui vit misérablement; elle accomplit dans l'absolu de son âme son périple aux enfers.

Nous venons de voir, dans cette partie, des adolescentes qui orientent leur vision vers les profondeurs de leur être! Chacune possède en soi son souterrain nettement déterminé par la poétique romanesque d'Anne Hébert. Ces jeunes filles sauront-elles s'intégrer dans la vie adulte? Nous en doutons. Elles sont encore très occupées à s'affranchir, à s'affirmer pour trouver la vraie vie du monde. La recherche de leur identité n'est pas terminée.

L'adolescence est considérée par le monde adulte qui entoure Elisabeth, l'âge du sexisme. Période de noirceur où les forces obscures commencent à se manifester et qu'il faut soustraire sans faute à la vie dynamique. Les menstruations, "la science des garçons" contribuent à faire naître l'existence d'une dichotomie: "la vraie vie" et l'autre où l'inauthenticité caractérise l'héroïne. Déjà pourtant, à cause de son éducation au moment de l'enfance, elle se sent coupable. Le symbolisme de la sorcière manifeste parfaitement ses désirs et son sentiment coupable. Anne Hébert nous montre quelle vie est la plus importante pour Elisabeth. Le symbolisme du feu, la structure littéraire des pages qui décrit l'héroïne adolescente, l'île, les méandres d'algues vertes, la pluie nous l'indiquent. La véritable différence des sexes est apprise à la chasse mais la société des vieilles filles lui apprend qu'elle est désormais prise aux filets de sa condition féminine.

La période de l'adolescence est le moment où s'affirme l'autonomie. Il est normal que Lucie (Chambres de Bois) rejette l'autorité par le symbole des nattes coupées qu'elle remet à son père. Elle se situe à l'opposé de Lia, la fille du seigneur, qui, toute intérieure qu'elle est, demeure aux prises avec un mal sans nom. La réalité du monde n'a pas d'emprise sur elle. Catherine est caractérisée par le songe. L'image du château surdétermine l'assertion précédente: Catherine demeure inaccessible au commun des mortels parce qu'elle est totalement substantialisée par le symbole. Paradoxalement, le symbolisme du jour la garde au coeur du monde quotidien. Même constante que dans Kamouraska: deux vies. Ici, celle du songe manifestant une Catherine désireuse de vivre selon un monde romantique et surréel mais aussi chargée de tâches quotidiennes qui ne lui laissent pas de répit. Tâches qui l'obligent à la sagesse des adultes. L'effervescence qui caractérise tout adolescent se manifeste chez elle aussi. Sa rencontre avec Michel en est une preuve. La "taille d'homme" de ce jeune homme est un attrait pour Catherine. Elle va au château, ...elle veut connaître.

Ce château rejoint le symbolisme de la route que l'on trouve dans Le Torrent. On remarque chez François la même peur qu'éprouvait Catherine à sa vue... face à l'inconnu. A la différence de l'héroïne des Chambres de Bois, tout acte est ressenti négatif pour François. Les livres qu'il reçoit à la fin de l'année scolaire manifestent sa fausse sagesse et son manque d'intégration cosmique. La maison familiale est un autre symbole qui correspond en tous points à son expérience du monde. Somme toute, tous les adolescents hébertiens ont soif de l'amour. Un seul loisir est accordé, sauf pour Elisabeth: le travail.

3.00 Les adultes.

Nous venons de voir que les adolescentes dépendent d'une force intérieure qui les hisse peut-être vers la vie, vers le monde extérieur. Cette prochaine partie traitera de l'aboutissement des efforts de vivre une certaine union de leur vie intérieure et du monde. Nous verrons donc les héroïques tentatives se concrétiser ou l'immanence, s'affirmer. Nous commencerons notre analyse par les célibataires qui nous apparaissent des femmes vivant par procuration.

3.01 Les célibataires.

Aurélie, Justine Latour, Sophie Langlade, Victoire Dufour, Léontine Mélançon sont, à tour de rôle les servantes d'Elisabeth dans Kamouraska. Tout comme les petites tantes, elles participent d'Elisabeth. Aurélie, si personnelle durant son adolescence, se meut, lorsqu'elle est devenue adulte, comme une marionnette soudain vivifiée. Toutes, sans exception, vivent en regard d'Elisabeth :

Ces filles sont déchainées, prises d'une sorte d'activité fébrile. Elles ouvrent des portes à l'infini, se croient obligées de faire communiquer entre elles toutes les pièces de la maison⁹⁶.

Le symbolisme de la porte leur donne accès à l'amour, celui d'Elisabeth. Elles admirent toutes ensemble la beauté dynamique de la jeune femme. Les portes leur sont un moyen de communication, d'approbation et de changement de vie intérieure. Tantes et servantes vivent cet amour que l'héroïne a pour un homme : elles sentent son appel et sa présence comme si c'était elles-mêmes qui étaient l'heureuse élue. Elles soupirent à la perspective de cet amour. La porte nous indique l'engouement du mystère de l'amour sur tout ce gynécée.

⁹⁶-Id. : Kamouraska, p. 43-44.

Les ~~servantes~~ sont cependant d'une plus grande simplicité que les tantes. Celles-là subissent le mépris des autres et d'Elisabeth parce qu'elles sont considérées comme des bêtes de somme. Elles vivent dans une relation maître-esclave: elles sont l'image de l'aliénation totale. Elisabeth et les tantes leur font subir "un lavage de cerveau" peu commun de sorte qu'au procès d'Elisabeth elles déposeront en faveur de cette dernière et masqueront ainsi la vérité.

3.01.01 Aurélie

Quant à Aurélie, elle n'est pas dupe. Sa simplicité n'a d'égal que sa sincérité. "Cette fille dévergondée, menteuse, sans scrupule... adonnée à l'ivrognerie... infâme, traînée"⁹⁷ est "une manière de mal à l'état pur"⁹⁸. Son "profil prognathe" demeure un trait caractéristique de la race de l'esclavage. Elle est lucide cependant d'où son "rire fou" devant l'évidence énoncée par Justine Latour: "___ Mon Dou! Mon Dou, Madame! Vous nous avez-t-y mis dans de beaux draps"⁹⁹. Aurélie veut sans doute humilier Elisabeth mais elle veut surtout l'amener à voir le jeu qu'elle joue face à ses tantes. Aurélie veut surtout démasquer Elisabeth pour lui faire prendre conscience de la réalité. Ici, Anne Hébert a tout à fait réussi à isoler une allégorie parfaite du masque que la "niaise" Justine Latour dénonce dans une sorte de geste automatique. L'auteur a provoqué une raideur de trait qui dérange Aurélie de sorte qu'elle rit follement¹⁰⁰. Elisabeth personnifie bien le masque du mensonge et de l'hypocrisie; elle est d'une si grande loufoquerie qu'elle provoque le rire de sa servante. Cette dernière a fait de la prison à cause d'Elisabeth.

⁹⁷-Ibid.; p.45

⁹⁸-Albert Le Grand; "Kamouraska, l'ange où la bête", dans Etudes Françaises, PUM, vol.7, no.2, mai 1971, p.137

⁹⁹-Anne Hébert; Kamouraska, p.57

¹⁰⁰-Rappelons que le rire n'est pas un symbole mais bien une indication du masque d'Elisabeth.

Aurélie démontre par son rire le vice d'Elisabeth lorsqu'elle répète naïvement "désistement". Elle nous fait toucher du doigt l'inconscience, l'automatisme, le réflexe désormais inconditionné du masque d'Elisabeth. Aurélie est une sorte d'éveil de la conscience de sa patronne :

___Allez! Allez! Il n'y a que ça à faire.
Recommencer votre vie de la rue Augusta.
A partir de votre retour de Kamouraska.
Comme s'il n'y avait jamais eu de première fois¹⁰¹.

Elle est l'image qui rappelle continuellement à madame Jérôme Rolland le passé d'Elisabeth d'Aulnières. Une sorte de mysticisme à l'envers qui permet à Mme Rolland de voir la vérité et sa "vraie vie". "Tout un langage incohérent, haletant, impudent et cru"¹⁰² qui commence par des chuchotements et se termine par des hurlements. Comme chaque songe qui précise davantage les événements passés au fur et à mesure du cheminement intérieur:

Aurélie hausse le ton. Elle force sa voix,
comme si elle récitait un rôle.[...]
Cesse de hurler comme ça, Aurélie. J'ai si honte. Si tu savais comme j'ai honte¹⁰³.

Jusqu'aux mains d'Aurélie qui attestent de sa petitesse, de sa servitude, de son parasitisme qui exerce son influence, par un renversement sémantique, sur Elisabeth. Un magnétisme subi !

Nous tendons nos mains vers le feu. Celles
d'Aurélie, toutes petites, écartant les
doigts, pareils à des rayons. Aurélie
demande la permission de fumer. Elle
s'entoure de fumée¹⁰⁴.

Aurélie demeure tout de même une servante, une esclave. L'intégrité intérieure qui la caractérise un peu plus haut se dissout dans une fumée:
paradoxalement elle demeure une attraction pour Elisabeth.

101-Ibid., p.96

102-Ibid., p.103

103-Ibid., p.104-105

104-Ibid., p.172

Pour affirmer cela nous nous référons à Bachelard :

Faut-il souligner le signe féminin attaché à la fumée, la femme inconstante du vent, comme dit Jules Renard? Toute apparition voilée n'est-elle pas féminine en vertu de ce principe fondamental de la sexualisation inconsciente! Tout ce qui est caché est féminin? La dame blanche qui court le vallon visite la nuit l'alchimiste, belle comme un rêve, fugitive comme l'amour. Un instant elle enveloppe de sa caresse l'homme endormi; un souffle trop brusque et elle s'évapore...¹⁰⁵

Comme la fumée, le véritable Moi Aurélie disparaît dans une espèce de symbiose où elle devient l'appui matériel d'Elisabeth :

Aurélie ne fréquente plus aucun mauvais garçon
Ne fait plus aucune prophétie sur la vie des nouveaux-nés.¹⁰⁶ Elle ne sort plus du tout. S'attache à mes pas¹⁰⁶,

...et elle accepte d'aller empoisonner Antoine Tassy. Voilà à quoi lui sert son dynamisme intérieur. Elle est parfaitement assimilée, totalement pénétrée par l'idée d'Elisabeth. Elle est prisonnière de George Nelson, d'Elisabeth d'Aulnières ...et d'elle-même, de sa vie passée. N'était-elle pas la sorcière qui gardait pour elle tous les secrets de la vie?

Ses cheveux nattés symbolisent aussi son obligation à la soumission. "Sur un signe de George [Elisabeth] commence à défaire les tresses d'Aurélie"¹⁰⁷. C'est l'abandon total à Elisabeth. "Et [elle la] prévien[t] que c'est comme si [elle] entraît en religion"¹⁰⁸. Somme toute, Aurélie fait à George et Elisabeth les trois vœux d'obéissance, de pauvreté, de chasteté et ce, malgré la connaissance de ce qui arrivera.

¹⁰⁵-Gaston Bachelard; La psychanalyse du feu, collection Idées, NRF.1971,p.8

¹⁰⁶-Anne Hébert; Kamouraska, p.172

¹⁰⁷-Ibid.; p.178

¹⁰⁸-Ibid.; -.178

Son "oeil" jaune" symbolise cette perception extérieure, intense, violente presque. A la limite, son regard voit la mort. Le jaune est la couleur de la lumière qui lui permet de savoir mais paradoxalement lui fait entrevoir ses chaînes.

A partir de ce moment une sorte de dichotomie habite Aurélie: sa vie de sorcière et sa vie actuelle de prisonnière. Elle n'a pas grand choix à faire: prisonnière absolue, elle sait accomplir sa tâche jusqu'au bout; par contre, elle exerce toujours son rôle de cartomancienne:

Aurélie a pris sur elle le meurtre d'Antoine.
Un tel soulagement. Une paix singulière.

Tout cela va tourner mal, Madame! C'est les cartes
qui le disent¹⁰⁹.

D'ailleurs son "teint lunaire" est l'allégorie de l'astre étroitement lié à l'obsession du temps et de la mort. Plus le départ pour Kamouraska approche, plus Aurélie devient pâle. Elle participe de la lune! Aurélie est à la "mesure du temps" et promesse explicite¹¹⁰ d'une liberté nouvelle. Pour Elisabeth, le retour d'Aurélie est promesse d'un amour qui éclatera à la face du monde: pour cela il faut qu'Aurélie disparaisse un moment, comme la lune. Son voyage ne sera qu'un mauvais moment à passer que l'éclat nouveau d'un amour libre atténuera.

Apparentée à la lune, aux sorcières, Aurélie est promesse de mort et de renouvellement. Il faut donc qu'elle s'affaiblisse aux caprices du docteur Nelson et d'Elisabeth, qu'elle aille à Kamouraska et

108-Ibid.; p.178

109-Ibid.; p.182-183

110-Gilbert Durand; Structures anthropologiques de l'imaginaire, Collection Etudes Supérieures, France, Editions Bordas, 1969, p.337

surtout qu'elle rate la mort d'Antoine Tassy pour que le roman atteigne son point culminant et qu'elle demeure dans le chaos des tourments. "Ne savez-vous donc pas qu'il est parfois utile que, les petites sorcières naissent et meurent"¹¹¹ ? Elle continue donc d'être ce qu'elle était: fille de la débauche, la sorcière qui connaît l'avenir, la fille qui dit vrai: "Suppliciée, pendue, décapitée, la tête séparée de son corps, Aurélie ne se dédira pas. Elle hurlera dans l'éternité"¹¹².

Aurélie prend la dimension de la bête de l'Apocalypse qui prédit la mort cosmique et qui symbolise la violence destructrice. Dans le contexte du roman, il faut qu'elle aille à Kamouraska pour renaître d'elle-même. Les autres servantes rencontrées au cours du roman n'ont pas un sort meilleur sauf qu'elles vivent d'un immobilisme jamais rencontré chez Aurélie.

3.01.02 Florida, Marie, Victoire Dufour.

Elles présentent toutes la même image, celle de la servitude. Certaines, telles Florida, Marie (Chambres de Bois) et mademoiselle de Bichette sont au service des autres comme des mères. Contrairement à Aurélie, ce sont des femmes d'ordre. Elles représentent l'autorité, elles sont maîtresses de maison:

Elle ordonne, dispose, prépare les meubles et les chambres pour la cérémonie"¹¹³.

La servante grondeuse attendait la jeune femme. Elle lui reproche de ramener, dans cette maison bien asséchés et feutrée pour la nuit, des effluves marins forts comme des paquets d'algues.

— Moi qui ai chassé toutes les senteurs avec soin ...¹¹⁴.

¹¹¹-Anne Hébert, Kamouraska, p.187

¹¹²-Ibid.; p.189

¹¹³-Ibid.; p.31

¹¹⁴-Id.; Les Chambres de Bois, p.38

Elles font image d'un esprit aussi inflexible que leur tablier amidonné. La vie pour elles, c'est l'intérieur d'une maison, balayant ainsi leurs rêves, leurs espoirs. Dans une résignation qui n'en est pas une, elles protestent par envie contre le monde extérieur ou contre les personnes qui désirent vivre: "Quel tablier ridicule! Il a tant d'amidon, ce tablier qu'on pourrait le casser comme du mica"¹¹⁵.

Elles nous apparaissent les victimes de toutes les frustrations. N'ont-elles pas eu dans leur adolescence une vie qui laissait présager une autre fin ou encore n'ont-elles pas gardé la nostalgie du dynamisme de la jeunesse? Leur destin est pourtant autre:

Victoire Dufour se penche au-dessus de mon lit.
[...] On peut voir, maintenant, à travers la peau transparente des joues et du nez, un grand feu allumé à l'intérieur, sur les os de la face qui fond très rapidement¹¹⁶.

Le premier seigneur m'a prise à treize ans. Il m'a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m'éveille et me prend.
[...]

[...] puis elle s'éveillait en appelant doucement cette petite fille qu'elle avait eue et qu'on lui avait enlevée: "Marie, Marie", disait-elle.¹¹⁷

Elles ont donc épuisé toutes les possibilités de manifestation et de créations: Victoire Dufour a tenté de se prolonger dans l'amour d'Elisabeth; Aline, en donnant naissance à une petite fille du nom de Marie. Leur vie se consume complètement dans la servitude, symbole de leur échec.

¹¹⁵-Id.; Kamouraska, p.38

¹¹⁶-Id.; p.220

¹¹⁷-Id.; Les Chambres de Bois, p.175-176

3.01.03 Délia

Pour Délia (Le grand mariage), le canevas du conte est semblable;

Délia était chrétienne et elle ne céda à Augustin que lorsqu'ils eurent juré, tous les deux, de s'épouser, en bonne et due forme.¹¹⁸

Malgré la promesse, Délia fait "superbement" rire d'elle par Antoine. Au risque de paraphraser le conte, disons qu'Antoine aime mieux épouser "une jeune femme de la haute société". Avec tout le dynamisme qu'elle a, Délia retrouve Antoine mais elle doit accepter dans une sorte de compromis, envers et contre tous, de recevoir Antoine à l'insu de tout le monde.

Pour ces trois femmes, l'expérience de l'homme est une déchéance physique, une marque aberrante qui les rejette au rang de filles de joie dans le contexte du roman :

Délia ne devait plus reprendre la chaîne et la médaille, [...] entrant d'un coup dans sa vie d'amoureuse honteuse à qui nul pouvoir du Ciel ou de la terre, croyait-elle, ne pourrait jamais rendre la fierté perdue.¹¹⁹

Leur aliénation est absolue: c'est la désintégration totale de leur Moi, le viol de leur conscience libre qui se livre en objet à un autre. Elles se sont abandonnées comme des choses. La perte de leur virginité n'est pas un acte d'affranchissement, ni le piétinement délibéré et arrogant de vieux codes, ni une libération. Au contraire, elle est un échec à leur identification. Dans le contexte du récit, c'est une dégradation par suite de leur impossibilité à participer au chassé-croisé des libertés. Augustin est le symbole de l'être que le mariage a hissé au sommet

¹¹⁸-Id.; Le Torrent, p.163

¹¹⁹-Ibid.; p.167-168

des classes sociales et que la venue de Délia "satisfait":

Quant à Augustin il retrouva intact et vif le goût qu'il avait eu pour Délia la première fois qu'il l'avait prise[...]. Le jeune homme se dit que la vie s'arrangeait toujours pourvu qu'on y mit le prix¹²⁰.

Il n'a aucun respect pour sa femme ni pour Délia. Son égoïsme se satisfait. Quant à Délia, son apparente autonomie (le fait qu'elle accepte de coucher avec Antoine) n'est que l'envers mensonger de sa servitude.

3.01.04 Les "petites tantes"

Les petites tantes de Kamouraska sont un autre type de "vieilles filles". A la différence des autres, elles sont riches et elles vivent avec Elisabeth et sa mère. Le père est mort. Un véritable gynécée enveloppe "la Petite" d'un amour particulier que nous disons de ouate. Effectivement, elles la dorlotent, l'instruisent, sans jamais lui donner la véritable éducation du monde. Elles se sentent satisfaites d'un devoir accompli. C'est l'apothéose de leur narcissisme. L'éducation de leur nièce se traduit par les manières de convention: l'étude de l'anglais, de la morale afin qu'elle demeure la jeune fille pure, l'utilisation de tissus fins et de dentelles. Tout ce "protocole" est plus important que le réel. Elles surprotègent Elisabeth et elles veulent que l'enfant soit le produit stéréotypé d'une société bourgeoise et absolument vaniteuse. Aussi, quand le meurtre d'Antoine Tassy est exécuté, la tante Adélaïde jette entièrement le blâme sur lui. Rien ne dépend de sa nièce. "C'est la faute à ce monstre d'Antoine Tasy aussi. Tout ce qui arrive est

120-Ibid.; p.168

de sa faute¹²¹."

Leur attitude est différente de toutes les autres célibataires qu'on trouve chez Anne Hébert. L'homme n'est pas refusé comme tel mais il est neutralisé par la présence d'Elisabeth. Cette dernière est pour les petites tantes, "l'objet pour soi" plutôt que le sujet autonome. De sorte que la révolte des sens chez Elisabeth n'est que le déroulement normal des réflexes de défense. "La petite Elisabeth née après la mort de son père, nous l'avons élevée mes soeurs et moi"¹²². Une éducation dont elles ont elles-mêmes tracé les grandes lignes:

Nous élèverons cette enfant. Nous lui apprendrons à lire. Nous lui ferons faire sa première communion. Nous l'amènerons au bal du gouverneur. Nous lui ferons faire un grand mariage¹²³.

Ce sont trois femmes qui croient que le songe et la réalité coïncident toujours ensemble. Elles donnent une éducation à dimension linéaire qui s'effectue coûte que coûte pour l'honneur du gynécée:

Est-ce ainsi que les saintes femmes vivent?
Se lèvent de grand matin pour aller prêter
un faux serment, n'ont qu'une idée en tête,
qu'un seul mot d'ordre bien précis? Risquer
son âme, mais sauver l'honneur de la famille.
Ramener la Petite à la maison, la sortir du
deshonneur et de la prison¹²⁴.

Trois vieilles filles qui ne comprennent rien au véritable sens du drame et qui entreprennent une purification par des rites que l'auteur traduit bien dans le passage suivant: "Nous la laverons, de la tête aux pieds, ses

121-Ibid.; p.13

122-Ibid.; p.46

123-Ibid.; p.47

124-Ibid.; p.47

ses longs cheveux aussi. De grandes serviettes très blanches"¹²⁵. Trois célibataires naïves qui croient à l'accession d'une dignité nouvelle pour Elisabeth.

D'un narcissisme notoire, elles sont l'objet de raillerie.

Elles ont perdu toute prise sur le monde réel:

Les trois petites lanouette sous cet orage
de rire sortent de l'arène, à la queue leu
leu. Elles tremblent si fort, toutes les trois
que la trace de leurs pas sur le sable
ressemble aux zigzags des ivrognes¹²⁶.

Affolées, elles sont hors du temps humain: voilà ce que le symbole de l'ivresse nous apprend. Trop liées à leur subjectivité, elles ne peuvent comprendre ce qu'elles ne reconnaissent pas: elles ne peuvent assimiler le procès d'Elisabeth, sa sexualité, son pouvoir de vivre et d'aimer. En quelque sorte, Elisabeth leur paraît étrangère. Elles sont incapables de véritables émotions et de véritables sentiments: voilà comment elles "vivent profondément, par osmose, l'état de veuve éplorée et toute une enfance sauvage"¹²⁷.

A l'image de l'écho, elles évoquent des robots qui répercutent des paroles et refont des actes qui sont toujours les mêmes. Le symbolisme de l'écho nous fait voir l'intérieur de leur maison vide: isomorphe de leur vide intérieur. Faute de ne pouvoir être authentique; elles répètent les derniers sons de la voix qui parle. Elles sont incapables de jugement critique: voilà pourquoi elles sont symbolisées à l'écho:

125-Ibid., p.47

126-Ibid., p.48

127-Ibid., p.55

Mes trois petites tantes s'agitent, courent en tous sens. Montent et descendent l'escalier de la galerie. S'emparent de trois pots de géranium. Disparaissent à l'intérieur de la maison. Chacune tenant serré contre sa poitrine [...]. La porte d'entrée claque. L'écho derrière cette porte fermée est extraordinaire. Le bruit de la porte claquée persiste longtemps, ainsi que dans un lieu désert, sans meubles, ni rideaux. Un lieu immense.[...]Presqu' aussitôt une voix pointue s'élève, reprise à l'infini par l'écho¹²⁸.

Tout au long du roman, elles se donnent une souveraine importance: Elisabeth ne représente qu'un reflet en qui elles animent leur admiration, leurs désirs. Par Elisabeth, les petites tantes épuisent leur rêve d'amour, de beauté et de bonheur:

Mes trois petites tantes, la peau presque fraîche, sur des os d'oiseaux. Leurs yeux de jais tout ronds et brillants, fixés sur moi. Toute l'adoration du monde¹²⁹.

Les trois petites Lanouette s'abîment dans un rêve fou, non dépourvu d'angoisse. Comme si elles devaient elles-mêmes s'engager incessamment dans une mutation charnelle, extravagante et libertine¹³⁰.

Les symboles de l'os et de l'oiseau les résument bien: elles personnifient la permanence des tabous, des manières de vivre traditionnelles exprimées concrètement. Par une sorte d'ascèse qu'elles pratiquent, elles se veulent les éducatrices parfaites qui croient à l'éducation absolue. Elles se croient dotées d'un pouvoir infaillible qui pourrait même déterminer la carrière des enfants. Leur imagination est trop fertile mais la vie décide d'elle-même. Elles sont déçues. Le mariage d'Elisabeth qui n'est pas celui qu'elles avaient souhaité, la naissance d'un garçon au lieu de celle d'une fille constituent autant de déceptions qui ternissent leurs plumes et qui font d'elles l'image de personnes instables, voletant à

128-Ibid.: p.56

129-Ibid.: p.53

130-Ibid.: p.60

gauche, à droite, sans ordre, sans suite. Aussi, elles accomplissent des actions qui ne nous apparaissent jamais authentiques. Le masque de l'hypocrisie cache un manque de charité et d'objectivité: "Des milliers de "Je vous salue Marie" sournois, aiguilles empoisonnées, ricochent sur le coeur d'Antoine Tassy"¹³¹. Toute leur "noblesse" et leur "faste" se trouvent maintenant dans leurs "fourrures noires, violettes noires, colliers de jais, emmêlés autour de leurs cous de poulet"¹³². Elles ont, avec le personnage de Stéphanie de Bichette, une étrange ressemblance.

3.01.05 Mlle de Bichette

Mademoiselle de Bichette¹³³ a cependant moins d'envergure que les héroïnes de Kamouraska. Elle répond parfaitement à l'image de sa maison: "Une de ces maisons hautes, étroites avec un petit toit pointu garni de plusieurs rangées de lucarnes"¹³⁴. Elle n'a pas plus de prise sur le monde réel que les tantes d'Elisabeth. "La promenade en voiture et la dentelle au crochet" sont deux fixations qui la figent davantage dans son intérieur. L'ombrelle, par son association symbolique avec le soleil, manifeste l'autorité attentive et silencieuse dans la maison. Sorte de nimbe solaire qui a aussi son côté utilitaire, l'ombrelle surdétermine la protection autant excessive qu'intérieure dont s'entoure Stéphanie. Le temps ne l'atteint pas. Elle est une sorte de pantin qui obéit au "déclat précis et bien stylé par une longue habitude"¹³⁵. Elle n'a aucune force vitale, elle ne connaît jamais les vertiges de la vie d'ici-bas. Sa maison recèle nombre de souvenirs symbolisés par les différentes pièces dont elle n'occupe qu'une "chambre par étage"¹³⁶. Elle s'assure alors un

¹³¹-Ibid.; p.99

¹³²-Ibid.; p. 48

¹³³-Id.; "La maison de l'Esplanade" dans Le Torrent, p.105

¹³⁴-Ibid.; p.107

¹³⁵-Ibid.; p.107

¹³⁶-Ibid.; p.115

équilibre que personne ne perturbe. C'est une femme sans passion qui supporte paisiblement la solitude et l'ennui. Une paria quoi, un squelette en vie.

Les célibataires sont donc, en général, des femmes qui vivent par procuration. Reléguées au rang de servantes, la plupart d'entre elles accomplissent une tâche bien ingrate. Elles sont les "sous-produits" d'une société. Leur énergie est réduite à des tâches accablantes: pour compenser leur infériorité dans l'échelle sociale, elles s'abandonnent à une nièce, (les petites tantes) ou à une maîtresse (Aline, Aurélie et les autres) qui a en elle toute l'exubérance de la jeunesse et la soif de vivre. Peu importe la moralité ou l'amoralité d'un acte posé par une Elisabeth, les célibataires exaltent leurs émotions qui n'ont de valeur que leur propre narcissisme. Ne pouvant être elles-mêmes des héroïnes, elles se perdent dans des actes qui n'ont ni queue, ni tête. Pour d'autres, (Mlle de Bichette, Aline, Justine Latour, etc), c'est l'immobilisme le plus total. Elles ne nous apparaissent pas des êtres humains autonomes: elles sont mues par de pseudo-principes sauf Aline, la servante de Catherine, et Délia qui ont été saisies comme inessentiellles face au seigneur des Chambres de Bois et face à Augustin dans le conte Un grand mariage. Ces deux dernières ont été trop blessées et se sont avérées incapables de relever l'échine afin de soumettre le monde. Elles se sont soumises au temps qui les a lentement dégradées au rang qu'elles occupent; rang, rappelons-le, symbole dans la pensée critique d'Anne Hébert.

3.a.01 Les femmes mariées.

L'amour et le mariage auraient été les seules issues qui leur auraient permis de se sortir de leur immobilisme. Anne Hébert a tout de même accordé beaucoup d'importance à cet état civil du mariage. D'autres personnages importants se sont mariés. C'est-à-dire que le mariage s'est imposé impérieusement à ces femmes. Telles Elisabeth (Kamouraska) et Catherine (Chambres de Bois). Ni l'une ni l'autre n'a la liberté de se marier ou de ne pas le faire: chacune des deux familles a laissé la jeune fille incapable de choisir librement son genre de vie. Le mariage est donc pour elles un projet fondamental qui leur confère une importance, les hisse au rang des adultes et doit leur donner une autonomie personnelle. Ce n'est donc pas par choix ni par grand amour qu'elles se marient. Elle y sont forcées par le temps et par les personnes qui les entourent, soit pour sauver l'honneur, soit pour respecter une tradition, le mariage, dont elles ne peuvent s'affranchir. Etrange expérience...

3.a.01.01 Elisabeth.

Elisabeth n'est cependant pas innocente. Elle sait qu'elle se marie "à un homme qu'[elle n'] aime pas"¹³⁷. Un enfant presque, encore: elle n'a que seize ans. De plus, elle vient d'un milieu exclusivement féminin; lui, n'a aucun respect des valeurs féminines. Et pourtant, elle n'a pas la force de faire face à ses responsabilités. "Voyou. Beau seigneur. Sale voyou"¹³⁸ qui court les prostituées. Elisabeth se "jur [e] d'être heureuse"¹³⁹ mais elle doit vivre sa situation conjugale dans la jalousie, "[...] l'image carotte de Mary Fletcher la brûle de curiosité, de ja-

137-Id.; Kamouraska, p.70

138-Id.; p.69

139-Id.; p.70

lousie et de désir"¹⁴⁰. Présomption, disons-nous.

Anne Hébert nous montre l'importance que revêt la jeune mariée aux yeux d'Antoine Tassy et de la société: "Voici la mariée qui bouge, poupée mécanique appuyée au bras du mari, elle grimpe dans la voiture"¹⁴¹. La mariée n'a pas plus d'importance qu'un jouet dépourvu d'intelligence, elle se conforme aux rites d'une société. Désormais, Elisabeth n'est plus un être autonome. Son mari pense pour elle et elle doit se soumettre:

Nous aurions dû prendre le bateau à vapeur jusqu'à Québec. Mais mon mari tient à conduire lui-même sa jeune épouse, jusqu'à sa demeure du bas du fleuve, selon un itinéraire bien à lui¹⁴².

La femme est un pantin. Il est intéressant de remarquer la subjectivité de l'auteur qui mêle les adjectifs possessifs de la première et de la troisième personnes du singulier. Leur emploi désigne bien le sentiment du maître, sentiment que les hommes appliquent facilement en parlant de leur femme; comme ils disent "ma maison", "mon chien", "ma voiture"¹⁴³. Adjectifs qui marquent fort bien le sens de la possession de l'homme à l'égard de la femme, en l'occurrence, Elisabeth d'Aulnières.

Nous avons dit plus haut qu'Elisabeth n'est pas innocente, c'est-à-dire qu'elle ne désire pas le mariage par amour. Elle accepte de se marier non seulement par tradition mais aussi pour assouvir la sexualité. Ce n'est plus la jeune fille pure et candide de douze ans. Il suffit de nous rappeler son adolescence, sa sensualité, son envie, son désir des garçons. Fondamentalement elle ressemble aux héroïnes des romans existen-

¹⁴⁰-Ibid.; p.70

¹⁴¹-Ibid.; p.71

¹⁴²-Ibid.; p.71

¹⁴³-Alberto Moravia; L'amour conjugal, collection Folio, Editions Bompiani et Denoël, Mayenne, France, p.35

tialistes dont le personnage authentique est dissimulé sous un masque qui prend ici le nom de mariage:

L'odeur de foin coupé. Le parfum des trèfles.
Le grésillement des grillons. De grandes bras-
sées tour à tour brûlantes et fraîches, jetées
sur mes épaules. Passage du plein soleil à
l'ombre profonde de la forêt. Je redeviens
sensible à outrance. Le centre de ma vie, ce désir
...Non, je n'avouerai pas la connivence par-
faite qui me lie à cet homme blond, assis à
mes côtés. Cette voiture folle, lancée sur des
routes peu sûres. Dans le brasier de l'été¹⁴⁴.

Tout ce passage démontre la convergence de deux images s'épousant parfaite-
ment: la sensualité de la nature et la sensualité d'Elisabeth. Quatre
sens humains participent aux sensations de la nature: l'odorat, l'ouïe,
le toucher et le regard. Le style elliptique les rend davantage impor-
tants du point de vue émotionnel et leur accorde une vérité indéniable
de fulgurance de l'être. On reconnaît bien la fougue des désirs, la ma-
nifestation impérieuse de la sensualité. L'ellipse exprime ce manque de
maîtrise et elle s'oppose à l'équilibre de la phrase complexe: Elisabeth
raisonnante, en possession de tous ses moyens. Moyens qu'elle perd aussitôt
dans "le brasier de l'été". Toute une valorisation de la sensualité,
de la sexualité, du désir, du corps, nous est donnée dans cette citation.
La sensualité est déesse, elle éclipse tout ordre et fait partie de la
nature d'Elisabeth, d'où son acceptation du mariage. C'est le côté fe-
melle qui se satisfait. Le côté humain se détruit, l'amour n'est pas là.
C'est de l'hypocrisie:

¹⁴⁴ Anne Hébert; Kamouraska, p.71

Voyez comme je me serre contre Antoine (une vraie chatte) lorsqu'il me présente à sa mère, debout sur le seuil du manoir, venue accueillir les jeunes époux¹⁴⁵.

La synecdoque de la chatte nous éclaire sur ses manières de masquer la vérité de son Moi. Elisabeth joue un jeu, telle une actrice. Aucune participation libre. Elle emprunte une convention.

Elisabeth se rend compte très vite que son attrait érotique est une arme très déficiente auprès d'Antoine. Ce n'est pas son ardeur sexuelle qui empêche son jeune mari de continuer d'aller coucher avec d'autres femmes. Elle est ridiculisée: "Humiliée et offensée. Enceinte de six mois". L'adjectif qualificatif étant le noeud du champ sémantique, nous sommes ainsi située quant à l'importance qu'accorde Anne Hébert à la situation présente de la femme mariée. L'auteur pousse le ridicule au paroxysme:

Aie ma robe de mousseline bleue disparue!
Je la retrouve là sur le dos de cette
souillon d'Aglaé Dionne! Dernière conquête
de mon mari¹⁴⁶.

Un autre symbole corrobore cette interprétation du ridicule. Le symbolisme de la poupée que nous avons vu plus haut ne nous éclairait que d'une façon fragmentaire sur l'identité d'Elisabeth. C'est maintenant celui des marionnettes qui nous fait connaître plus intimement la femme mariée. Elisabeth est banalisée: "Ma belle-mère revient. Dit que nous sommes des marionnettes"¹⁴⁷. Ce sont donc des êtres sans consistance qui cèdent à toutes leurs impulsions. Par le symbolisme de la marionnette, Anne Hébert nous

¹⁴⁶-Ibid.; p.83

¹⁴⁷-Ibid.; p.85

montre la déposition absolue de la jeune femme. Le mari est le fil qui s'agit ou s'immobilise selon sa volonté. La marionnette demeure inerte, ou fait ce que le mari veut bien qu'elle fasse. De l'être libre, elle découvre qu'elle est soumise comme un objet, elle se reconnaît inférieure parce qu'elle a accepté le mariage comme masque. Elisabeth est un archétype de la femme qui se complait dans un rôle de victime. Elle est l'esclave d'un ivrogne, coureur de jupons qui joue à lui demander pardon et qui recommence à la prochaine occasion:

Aujourd'hui il m'a demandé pardon. Il m'a prise doucement dans ses bras. [...] Il dit aussi que je suis belle et bonne et qu'un jour il me tuera.¹⁴⁸

Elisabeth prend une joie masochiste aux réconciliations. Ces dernières canalisent encore la puissance d'une passion "sauvage[...]" au lit:

Je crois que c'est la peur seule qui me tient en ce lieu. Je suis fascinée. Attachée au lit d'un homme fou. Son épouse felle de l'amour rayit encore. Parfois. De grandes flambées.¹⁴⁹

Son sort est enviable.

Sa définition du mariage n'est d'ailleurs pas basée sur l'amour: "Les liens du mariage, c'est ça. Une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble"¹⁵⁰. Cette définition n'a rien de l'amour véritable dont la conciliation est un aspect. Deux consciences l'une en face de l'autre. Les liens du mariage, la corde nouée les unit à une même destinée qui est celle de la mort. Chacun tente ici de couper le fil de

¹⁴⁸-Ibid.; p.83

¹⁴⁹-Ibid.; p.89

¹⁵⁰-Ibid.; p.87

l'existence de l'autre. La possession abjecte des êtres. Le mariage est ici le lien qui empêche l'épanouissement du couple car il se concrétise en une sorte de vassalité. Elisabeth, certes moins forte physiquement, est le personnage qui nous apparaît le plus exploité. Chacun des conjoints n'est cependant pas dupe de sa condition :

Il rit à gorge déployée tandis qu'il essaye de me passer le noeud coulant autour du cou. Je me débats, feignant de rire aussi¹⁵¹.

Le rire d'Antoine traduit la supériorité de sa force physique sur celle de sa femme. Le rire "jaune" de cette dernière citation nous affirme l'angoisse d'Elisabeth face à la situation, son inhibition et son aliénation par rapport à son mari. L'homme demeure le plus fort et figure parfaitement l'oppresseur.

Nous avons lieu de croire qu'Elisabeth est banalisée. Elle est réduite à la simple fonction reproductrice. En effet, sa seule importance, c'est d'être enceinte :

Je suis enceinte à nouveau. J'aime être enceinte. Cela me donne une importance extraordinaire dans la maison. Antoine se fait tout petit, étonné, sournois¹⁵².

Un prestige qui n'en est pas un. Pour son mari, Elisabeth est l'objet fondamental dans lequel il puise son énergie cosmique. Elle est responsable : enceinte, elle est le symbole de la vie. Mais sitôt le seuil de la porte passée, elle est objet oublié. Ephémère donc. Pour cet homme qui "s'amuse à pleurer dans son nombril qu'il emplit de larmes"¹⁵³, elle n'est

151-Ibid., p.88

152-Ibid., p.87

153-Ibid., p.83

pas indispensable hors les murs. Elle ne fait que contribuer à son standing social qui veut qu'un "homme est prospère" quand il a une femme et qu'il est capable d'engendrer des enfants.

La dernière citation cache cependant autre chose de plus important derrière sa réalité concrète. L'importance accordée à la femme enceinte corrobore parfaitement ce que nous appelons le mythe de la maternité. Dans un premier temps, Elisabeth échappe à la passion charnelle et dans un second, à la mort mythique. Les menstruations étant manifestation du temps et bien sûr de la mort. Elisabeth ne répond plus à l'image de femme fatale, séductrice et redoutable pour Antoine Tassy. Elle n'est plus cette empoisonneuse qui, par son contact avec le cosmos, peut donner la mort. Elle nourrit la vie, elle est la vie. La femme séduisante se meurt à elle-même pour mieux se réserver à la Vie qui est en elle. Voilà pourquoi la fait d'être enceinte la rend si importante aux yeux d'Antoine. C'est une valorisation excessive de la maternité; c'est une consolation démesurée de femme narcissique... Manière de se rendre émouvante.

Ainsi Elisabeth prend son sens et sa dignité parce qu'elle s'intègre à un rôle de mère et d'épouse. Cette importance n'a rien de positif car c'est à travers Antoine qu'elle se justifie devant les villageois de Kamouraska. D'où son masochisme à supporter un tel mari:

Quelle femme admirable. Et cette douceur égale.
 Cette résignation chrétienne. [...] Je savoure
 avec une joie étrange mon rôle de femme martyre
 et de princesse offensée. Je rabâche dans mon coeur
 les douces louanges des paroissiens 154.

Son mari est un crédit qui lui permet d'accepter sa **vassalité**. Son masochisme est tout de même doublé de complicité sexuelle: constellation du symbolisme du lien; "Mais la nuit, je redeviens la complice d'Antoine. Jusqu'au dégoût le plus profond. La terreur la plus folle"¹⁵⁵. C'est l'absurdité de toute la dynamique ténébreuse du mariage et de la sexualité qui encore une fois, domine le visage d'Elisabeth.

Les liens qui unissent Elisabeth à Antoine sont trop artificiels: le temps leur est néfaste et mortel. Une autre image reliée à la sexualité a présidé à leur mariage: la beauté physique. Cette beauté d'Elisabeth exerce une sorte de puissance qui continue de les lier de temps à autre. Beauté qui contribue au masque de l'héroïne: nous verrons dans un prochain chapitre que cette "beauté invente ses propres lois"¹⁵⁶. Pour l'instant, contentons-nous de dire qu'elle se matérialise par l'hypocrisie, le masochisme, la fornication, la jalousie et qu'elle fait partie de la symbolique du masque. Cette dernière atteint sa plus haute vraisemblance au **second** mariage d'Elisabeth. Nous ne reviendrons pas sur le symbolisme du mariage et des liens: il s'applique avec la même acuité dans l'union d'Aulnières-Rolland qu'ils le faisaient dans l'union d'Aulnières-Tassy. A toute cette constellation s'ajoutent d'autres symboles et d'autres images très importants. L'auteur nous représente dès les premières pages du roman des images du temps réel qui servent de tremplin à Elisabeth pour s'élancer vers un temps mythique.

Pourquoi Elisabeth se "re-marie"-t-elle? Pour sauver son

¹⁵⁵-Ibid.; p.100

¹⁵⁶-Ibid.; p.47

honneur de femme honnête. Par dépit:

L'honneur, quel idéal à avoir devant soi
lorsqu'on a perdu l'amour. L'honneur. La
belle idée fixe à faire miroiter sous son
nez. La carotte du petit âne. La pitance
parfaite au bout d'une branche. Et le pe-
tit âne affamé avance, avance tout le jour.¹⁵⁷

La métaphore de la pitance nous donne clairement raison et nous prouve l'absurdité de sa condition. C'est le mythe de Sysiphe renouvelé qui marque la conscience d'Elisabeth, de son état. Ce qui importe, c'est sa capacité de recommencer chaque matin "au-delà de ses forces" à fixer "cette idée". C'est la quantité de jours qui importent à l'orgueil stoïque. La beauté fait aussi partie de la symbolique du masque. "L'épreuve de l'horreur sur une chair incorruptible. [...] la salamandre"¹⁵⁸. Le temps historique n'affecte pas cet idéal qu'elle s'est fixé. Sa beauté est isomorphe de l'honneur. Le symbole de la salamandre représente le pouvoir qu'elle a de rester la déesse du foyer par sa fidélité et son dévouement auprès de son mari et de ses enfants. Capacité d'exercer un certain ordre; la maîtrise de soi devant la mort qui vient, devant cet insignifiant de Jérôme Rolland. Attitude bien décrite par l'auteur: "L'âge, le malheur et le crime ont passé sur votre épouse comme de l'eau, sur le dos d'un canard. Quelle femme admirable"¹⁵⁹. Nous savons cependant que le symbole opère un renversement: nous connaissons que "sa vraie vie est ailleurs". La salamandre est l'identification du véritable Moi d'Elisabeth que nous approfondirons au dernier chapitre de cette thèse.

Dans tous les romans et tous les contes d'Anne Hébert les hommes ont peur des femmes. Jérôme Rolland n'échappe pas à cette réalité.

157-Ibid.; p.9

158-Ibid.; p.10

159-Ibid.; p.15

La femme est un défi difficile à relever, un être inférieur à qui on reconnaît une supériorité mystérieuse et à laquelle on ne peut se soustraire.

Jérôme Rolland devient méfiant :

Parle pour toi, le fond de ton coeur, à toi,
livré, retourné comme un vieux gant troué.
Ainsi tu n'as jamais cru à mon innocence?
Tu m'as toujours crainte comme la mort. [...]
Me menacer de vengeance éternelle. Te réfugier
sous les paroles du livre saint¹⁶⁰.

La puissance d'Elisabeth rend Jérôme Rolland, complice de sa propre impuissance :

Il ne faut pas que je boise une seule gorgée
quand elle est là¹⁶¹.

M. Rolland est seul, livré au pouvoir maléfique
de sa femme qui, autrefois a... Il supplie qu'on
réveille Florida.¹⁶²

Cette petitesse de Jérôme Rolland met en relief non seulement le pouvoir mais aussi le degré extrême de soumission de sa femme : accepter d'être contrôlée par lui, subir cet affront. Consentir à cette surveillance infâme, après toute une vie d'épouse modèle¹⁶³. La structure syntaxique de cette citation nous donne l'importance de cette soumission. Toutes les phrases sont infinitives : seul le masque, la servante, la bête de somme à face humaine se plie aux exigences de l'homme ; aucune affection n'est sentie. L'être féminin est dépourvu de subjectivité : Mme Jérôme Rolland est un être aphone, toutes qualités sont indépendantes d'elle :

160-Ibid. : p.16

161-Ibid. : p.15

162-Ibid. : p.14

163-Ibid. : p.22

Ne plus quitter Jérôme Rolland de l'oeil, le veiller comme le mystère même de la vie et de la mort. Surprendre la main de Dieu saisissant sa proie, rassurer cette pauvre proie humaine. Etre vigilante jusqu'à l'extrême limite de l'attention. Accéder à l'ombre du moindre désir de cet homme. Etre là, lui donner à boire, lui dire bonjour, lui dire adieu. Lui dire que c'est l'été. L'assurance de la miséricorde de Dieu. Montrer un visage de paix, l'évidence même de la paix sur votre visage réconcilié. L'innocence étalée comme la peau sur les os¹⁶⁴.

Résister. Ne pas m'étendre, [...] . Rester seule au chevet de Jérôme Rolland. [...] Donner à boire à mon mari. Baigner son visage d'eau fraîche. Lui fermer les yeux. Moi, seule. Le recevoir dans mes bras¹⁶⁵.

Soumission dégénérée en résignation: ennemie juré de l'amour. Le mariage bien masqué.

Quelqu'elle ait été

l'épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque¹⁶⁶.

et qu'elle ait "accompli son devoir conjugal sans manquer", la maternité n'aura été qu'un accomplissement physiologique. Elisabeth a été reléguée à sa pure fonction reproductrice: "Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants"¹⁶⁷. L'image de la mère dévouée et avant tout féconde nous fait pénétrer davantage dans l'univers romanesque d'Anne Hébert. Les enfants sont eux-mêmes symbole du masque de l'honneur. Ils sont témoins du dévouement et de l'abnégation de leur mère:

164-Ibid.; p.35

165-Ibid.; p.38

166-Ibid.; p.10

167-Ibid.; p.10

Réveiller tous les enfants. S'en faire un rempart. Les lâcher dans la maison, les mettre aux fenêtres, les poster à la porte de la rue. Les laisser, tous à la fois, grimper les escaliers en frappant du talon, en chantant et criant, se bousculant.[...]. Tous ces chers petits nourris à la mamelle, puis sevrés, suralimentés à nouveau, pissant et bavant dans la dentelle et le cachemire. Gavés, lavés, repassés, amidonnés, froufroutés, vernis et bien élevés [...]. La belle enfance qui pousse et s'étire sur la pointe des pieds. Huit petits dragons, mâles et femelles, prêts à témoigner pour elle, Elisabeth d'Aulnières. [...] Vos témoignages sont irréfutables¹⁶⁸.

Ils sont les êtres intermédiaires entre leur mère et la société. Ils sont la manifestation de toute la vie ordonnée d'Elisabeth, ils ont aussi un moyen de défense contre l'autre vie, la "vraie" vie, celle du passé qui est le temps réel isomorphe du rêve. Toujours l'infinifit qui marque le manque d'âme.

Le mythe de la maternité est aussi justifié par le symbole de la reine. Elisabeth se doit d'être idéale, exemplaire. Elle est une valeur éthique et psychologique. L'archétype de la perfection humaine et maternelle sert bien de masque d'Elisabeth. Encore une fois, altruisme n'est pas vécu dans une parfaite authenticité. Sa maternité est un étrange compromis de narcissisme, de rêve, de mauvaise foi, de dévouement :

— On dirait la reine avec ses petits princes autour d'elle ! [...] La reine contre Elisabeth d'Aulnières, quelle absurdité. [...] Lorsqu'il est prouvé que je lui ressemble, comme une soeur, avec tous mes enfants autour de moi. Je ressemble à la reine d'Angleterre. Je me calque sur la reine d'Angleterre. Je suis fascinée par l'image de Victoria et de ses enfants. Mimétisme profond¹⁶⁹.

168-Ibid.; p.19-20

169-Ibid.; p.34

L'écriture ironique nous avise aussi du mythe. Effectivement, "on dirait" traduit un certain mépris en même temps qu'une certaine discrétion sur l'aspect moral du rôle d'Elisabeth. C'est une écriture qui ne nous laisse pas dupe. Paradoxalement, les enfants sont aussi le symbole de la réalité matérielle de la rue du Parloir. Par eux, Elisabeth échappe tant soit peu à sa vie du passé, à sa "vraie vie" qui la hante encore :

Trop tard! Il est trop tard! Anne-Marie,
ma fille, me presse de revenir à moi. Ma
tire de toutes ses forces par le poignet¹⁷⁰.

Ma fille Anne-Marie, toujours elle, insiste¹⁷¹
pour me sortir de la nuit, tout à fait.

Voilà toute la symbolique du masque contenue dans les différents symboles et dans les images du style que nous avons tenté de définir dans Kamouraska. Nous n'avons cependant pas la prétention d'avoir tout dit: la personnalité d'Elisabeth est beaucoup trop complexe mais nous croyons avoir donné tout de même les grandes lignes de fond qui soutiennent l'oeuvre. Le masque n'est d'ailleurs qu'une modalité de la manifestation de son être: son personnage n'en est pas modifié pour autant. Somme toute, ce que nous venons de voir, n'est que manifestation contingente. Pourtant sous un autre aspect, le but même des symboles et de l'écriture nous rappelle une portée universelle et nous assure la permanente actualité d'une réalité quotidienne. Le masque explique aussi ses actes quotidiens et il remplit sa fonction sociale. Il nous rappelle la condition féminine et la condition sociale d'Elisabeth. Ainsi, elle impose d'une certaine façon sa raison d'être tout en conservant son individualité, un

170-Ibid.; p.242

171-Ibid.; p.246

Soi bien intègre, elle incarne Madame Tassy et Madame Rolland. Le masque sous-entend également le jeu d'Elisabeth d'Aulnières dont la puissance mobilisée est d'autant plus dangereuse que mystérieuse. Le masque lui assure le contrôle: il maîtrise les impulsions du véritable être.

Se faire un masque comporte des obligations: Mme Rolland, Mme Tassy en sait quelque chose. Son masochisme en est la preuve. Le masque est médiateur entre elle et la société et il rend Elisabeth stéréotypée: il souligne ses traits caractéristiques. Le masque est ici un symbole d'identification dont Elisabeth ne peut se débarrasser. Elle n'est d'ailleurs pas la seule héroïne hébertienne à être identifiée par la symbolique du masque.

4.01.02 Catherine

La situation de Catherine dans les Chambres de Bois est quelque peu différente sans pour autant contredire la position féminine vue dans Kamouraska. Catherine est innocente. Elle n'a pas cette beauté sensuelle qu'Elisabeth possède à l'âge de l'adolescence. C'est une fille "[...] peu sûre aux hanches et aux seins [...] sans couleur, aux jupes trop courtes, aux genoux maigres"¹⁷² que l'on force à se marier.

La tante Anita nous apparaît une espèce d'entremetteuse inconsciente. Son personnage n'a d'ailleurs d'importance qu'au moment où Catherine est jeune fille: "C'était à qui faciliterait, protégerait, arrangerait les rendez-vous de Catherine avec Michel, sans que le père le sût"¹⁷³.

¹⁷²-Id.; Les Chambres de Bois, p.36

¹⁷³-Ibid.; p.42

Catherine est plus difficilement saisissable qu'Elisabeth. Cette difficulté est voulue par l'auteur, en l'occurrence par une femme; nous savons que Catherine est pleine "de défi et de mystère". Elle prend toutes les précautions pour ne pas qu'on s'aperçoive du dur combat qu'elle se livre à elle-même: "Catherine n'avait-elle pas toujours levé vers sa tante un lisse visage nu et en guise de réponse à toutes les interrogations"¹⁷³? Son combat est celui de toute femme qui s'éprouve sensuellement mais qui est à la fois très secrète et très intérieure. Jusqu'à maintenant, ses sens ne sont éprouvés que sur des choses qui sont effectivement "à fleur de peau": un simple frôlement des cils de sa jeune sœur sur sa peau la fait "s' éloigner comme une mouche"¹⁷⁴, son odorat capte le "parfum des arbres", les "matins pleins d'odeur de filles-enfants"¹⁷⁵, elle "respire une odeur d'iris qui lui perce le cœur"¹⁷⁶. Son oreille s'inquiète d'une musique "qui semble devenir folle comme le riz qui monte et chavire sur le feu"¹⁷⁷; son regard "cherch[e] en vain [...] la trace d'un drame, d'un mal, d'une fièvre"¹⁷⁸.

Elle se marie. Son mariage paraît comme une sorte de refus d'assumer sa condition de jeune fille et aussi comme un abandon à la volonté des autres. La citation suivante en fait foi: Il faut que tu te maries, Catherine"¹⁷⁹. C'est une sorte de commandement; Catherine est liée à une sorte de fatalité que sa constante soumission naïve et candide l'empêche de

¹⁷³-Ibid.; p.43

¹⁷⁴-Ibid.; p.29

¹⁷⁵-Ibid.; p.33

¹⁷⁶-Ibid.; p.55

¹⁷⁷-Ibid.; p.39

¹⁷⁸-Ibid.; p.45

¹⁷⁹-Ibid.; p.49

refuser nettement. Paradoxalement, le mariage correspond à un idéal romantique, à une libération de la solitude. Le mariage de Catherine est aussi une expression de sa complaisance en Michel:

Les mains calmes effleuraient le cou de Catherine, sa taille, sa gorge et son visage comme si Michel eût voulu susciter, sans hâte ni passion, un corps solide et doux, dans la nuit¹⁸⁰.

Voilà une autre femme hébertienne mariée. C'est une femme qui n'en est pas une: un corps d'enfant qui ressent sa sensualité mais qui n'a aucune passion charnelle. Catherine n'est pas immorale, ce n'est pas un être de chair aux yeux de Michel. Quoiqu'il veuille faire naître une femme charnelle, son désir n'est pas authentique. Le symbolisme du lit étroit nous confirme cet énoncé: il représente la banalisation de Catherine en faisant naître l'image d'une enfant seule:

Catherine se coucha dans le lit de Michel qui était étroit comme un lit de pensionnaire. Elle éteignit la lampe, tandis qu'une voix murmurait humblement en s'éloignant: - Bonne nuit, Catherine, dors bien toute petite fille, je veille dans la pièce à côté¹⁸¹.

Pour une première nuit de mariage, il faut dire que Catherine commence une descente qui sera constante. "Et Catherine ne bougea pas, attentive au décroissement lent des pas de son mari"¹⁸². La "toute petite fille" n'est que la volonté sadique de Michel, "l'explosion active" de son "imagination exaltée" de réduire la dimension de l'être de Catherine à la sienne. Le "lit étroit" corrobore aussi à cette interprétation: Michel veut donner à sa femme sa commune mesure, son commun dénominateur. Le mariage est vu

¹⁸⁰-Ibid.; p.64

¹⁸¹-Ibid.; p.67

¹⁸²-Ibid.; p.67

par Catherine comme une grande déception, une dure réalité.

Il nous apparaît plus facile de définir une Catherine dont le corps et l'esprit sont intimement liés. Nous verrons au cours d'un prochain chapitre que le corps de cette femme réagira inversement à l'esprit au fur et à mesure que celui-ci sera exalté par son mari. En attendant, plus la vie spirituelle de Catherine est admirée par Michel, plus le corps de la jeune femme devient malade.

C'est une sensualité mutilée qui continue de s'exercer au lendemain de son mariage; son union avec Michel demeure dans le domaine du songe:

Il ~~faisait~~ grand jour lorsque Catherine s'éveilla. Elle n'ouvrit pas les yeux tout de suite, essayant de repérer, avec ses doigts d'abord, les signes les plus proches de sa vie nouvelle: les jours brodés sur les draps et là, sur la table de nuit, à portée de sa main, l'anneau lisse et fin qu'un homme en rêve lui avait passé au doigt¹⁸³.

L'anneau n'est ici qu'une constellation de la symbolique du lien. Son destin est désormais celui de Michel, elle doit lui être soumise. Le doigt de Catherine portant l'anneau est à son tour symbole de l'acceptation de cette soumission. Sa propre puissance de femme est donc enfermée dans le lien marquée par l'anneau et l'empêche d'agir selon ses goûts et désirs. Les "jours brodés" sont une métaphore du temps arrêté qui laisse prévoir une Catherine se consumant dans un immobilisme absolu. Cette métaphore prolonge le sémantisme de l'anneau. Catherine est une "offrande

183-Ibid., p.68

sur la table de pierre". Elle est fixée dans un état passif indiscutable et elle repose uniquement sur Michel qui lui assure la permanence (la pierre) de son état.

Catherine correspond aussi au mythe de Pygmalion mais à l'inverse. De vivante qu'elle était, elle devient une statue très belle dont Michel est amoureux. Ce mythe est l'image de la dévalorisation de la femme qui veut qu'elle soit stérile, incapable et surprotégée. Contrairement à ce que nous venons de dire, le symbolisme de l'offrande sur la table est aussi la substantialisation du corps de Catherine parcouru par les désirs de son mari sans que ce dernier y aperçoive l'être autonome qu'elle est:

[...] elle pensait: "Je lui suis soumise, mais faites, ô mon Dieu, qu'il me prenne sans me faire de mal: Mais bientôt toute chaleur se retirait de Michel. Catherine entre ses bras, désertée, devenait pareille à une jeune offrande sur la table de pierre.
Le soir, Catherine demeurait seule dans le noir¹⁸⁴."

Cette citation est une longue image de l'immanence et de la soumission féminine. "Il insista pour que Catherine demeurât tranquille comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie"¹⁸⁵. La chatte blanche est symbole de l'immobilité perfide dans laquelle est plongée Catherine, car "l'animal m" [est] plus que le résidu mort et stéréotypé de l'attention au mouvement vital"¹⁸⁶. Peu importe les conséquences d'une telle attitude — commentaire confirmé par la syntaxe du verbe demeurât. Michel est le maître incontestable et machiavélique:

184-Ibid.; p.70

185-Ibid.; p.76

186-Gilbert Durand; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1969, p.76

Tiens-toi droite, Catherine, Appuie ta tête au dossier, laisse les cheveux tomber sur tes épaules. Je ne veux pas que tu pleures ni que tu rires. Ah! comme tu sais coudre et broder. Quelles mains pleines de pouvoir tu as[...]:

Michel, je t'en prie laisse moi faire autre chose! Le marché, les repas...oui, c'est cela¹⁸⁷!

Ce qui donne encore plus de qualité au symbolisme du chat (de métaphore qu'il était dans Kamouraska, il est devenu symbole), c'est la couleur blanche qui lui est immédiatement associée. Tout l'être de Catherine est inhibé, suspendu dans une blancheur creuse et passive qui affirme sa soumission, son absence de détermination et son absence de sensualité. Cette couleur a aussi pour Michel sa valeur symbolique. Elle est l'image de la pureté, de la beauté céleste. Le personnage de Catherine ne recouvre aucune réalité terrestre de chair et d'os. Sinon, elle est perçue comme objet à rejeter, objet de chute ou à purifier:

Michel avait compté sans la douceur de la peau sous ses doigts, sans la chaleur de cette chair adolescente entre ses bras malingres. Il balbutia:

— Tu es si chaude, Catherine, si chaude et douce... Il promenait sur elle des mains glacées qui tremblaient. Il rêvait d'exorciser cette chair tendre¹⁸⁸.

La chair symbolise le mal et dégénère en diable. Catherine est matérialisée en gouffre, métaphore du sexe féminin:

Michel l'entendit qui disait à travers ses larmes: "Je suis liée à un homme qui ne m'aime pas..." C'est alors que le long corps s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre. Michel demandait pardon, et il embrassait Catherine au visage et aux seins. Vers le matin, Catherine était devenue une femme. Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait: "Tu es le diable, Catherine, tu es le diable"¹⁸⁹.

¹⁸⁷-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.83

¹⁸⁸-Ibid.; p.75

¹⁸⁹Ibid.; p.75-76

Michel matérialise toute la vulgarité du mariage car il tue toute l'évolution de Catherine. Elle est l'indicatif d'un double dégoût et d'une double morale: celle de l'abstinence et de la chasteté. C'est ainsi que Michel cherche à la modeler selon une image de camaleu: image que nous regarderons de plus près dans notre chapitre sur la mort. Pour l'instant, limitons-nous à celle-ci:

Je n'ai pas épousé une cuisinière, je pense? Et l'éclat du fourneau sur tes joues et l'odeur du pain dans les cheveux? Je veux peindre en camaleu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre¹⁹⁰.

La longue interrogation s'oppose à l'affirmative qui la suit. La citation se divise nettement en deux parties tant par la syntaxe que par le sémantisme de la cuisinière qui représente la femme active. Syntaxe et sémantisme s'oppose aux comparaisons de la phrase affirmative. "La profonde chaleur animale"¹⁹¹ du fourneau sur les joues de Catherine contredit la froideur et l'insensibilité de la neige de même que l'odeur de maturation et de sensualité du pain dans les cheveux renverse l'odeur fade d'une femme inanimée, insignifiante que le symbolisme de la couleur blanche définit bien. Cette couleur de prédilection pour l'image de Catherine symbolise bien son inutilité dans ce drôle de mariage. Couleur isomorphe de la lune qui "préside à la formation des organismes, mais aussi à leur décomposition"¹⁹². Elle augure bien le devenir de Catherine. A partir de ce moment, son véritable Moi, (psyche) se dérobe à la réalité des Chambres de Bois. Seul, le corps de Catherine demeure présent à Lia et à

¹⁹⁰-Ibid.: p.83

¹⁹¹-Anne Hébert; "Naissance du Pain" dans Poèmes, Editions du Seuil, Paris, 1960, p.79

¹⁹²-Mircea Eliade; Traité d'histoire des religions, Librairie Payot, Paris, 1970, p.153.

Michel. Comme un objet sans valeur, "rangé[...] par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde"¹⁹³. C'est la disparition des couleurs diurnes, de la conscience de l'héroïne. Le blanc est la couleur de la désintégration de la personnalité chez elle et il a son ultime signification dans le passage suivant:

__Suis-je assez fine, Michel? Assez blanche et douce? [...] Ai-je lu les plus beaux poèmes et appris par coeur les fables les plus amères? Ne suis-je point ta femme et n'ai-je pas droit au respect de la servante¹⁹⁴?

Les phrases interrogatives appuient cette désintégration. Catherine ne s'assume plus comme un être à part entière. Il lui faut s'en assurer auprès de Michel. Elle est vouée au désœuvrement infini car elle ne doit pas trahir l'idéal masculin:

Il faudra éviter le soleil, Catherine, qui colore et brûle. Je t'apprendrai les fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse. [...]
Il ordonna à Catherine de revêtir sur-le-champ, sa plus grande robe de fête couleur de camélia, aux fils d'or à peine posés sur la douceur du tissu comme des buées¹⁹⁵.

Par une sorte de masochisme qui ne s'explique que par l'immanence féminine narcissique, par une admiration vouée à l'artiste, Catherine s'engage dans la voie de Michel:

Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues en-chassées dans le noir comme des pierres précieuses¹⁹⁶.

Pour Catherine, c'est l'aliénation complète. Lorsque

¹⁹³-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.87

¹⁹⁴-Ibid., p.91-92

¹⁹⁵-Ibid., p.92

¹⁹⁶-Ibid., p.92

Catherine amorce une petite révolte, elle renvoie la servante. Peine perdue, c'est elle la servante. Elle est abaissée au niveau de l'animal qui se doit de servir son maître. Elle devient un objet de honte sur qui Michel déverse le résultat de ses frustrations:

Elle entendit le bruit des gifles qui sifflait à nouveau, éclatant dans sa tête. Elle poussa un cri et porta les mains à son visage.

Michel était devant elle qui venait de lui rendre les coups reçus. Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur¹⁹⁷.

Aucune sensibilité éprouvée. La lente chute vers le chaos s'intensifie:

Les premières, ses mains vinrent à manquer, refusant tout contact avec les choses et les gens de cette maison¹⁹⁸.

Mais, vers le matin, une odeur surtout lui devint particulièrement hostile: le bouquet sauvage des peaux brunes emmitouflées de laine auprès d'un petit feu qui fume et charbonne, montait et s'emparait de tout l'espace¹⁹⁹.

Elle prévenait les sons à mesure²⁰⁰.

Catherine eut envie de barbouiller de suie les miroirs de la salle d'eau, afin qu'aucune image maigre et qui-vrée n'y fut reçue, ce matin-là²⁰¹.

Tous les sens résistent à leur propre fonction: les gestes posés sont l'image de Catherine qui se résigne. C'est l'anéantissement de tout son être corporel: elle est condamnée au songe. Par différents rites, elle plonge dans une mort initiatique et rejoint là le masque d'Elisabeth.

¹⁹⁷-Ibid.; p.116

¹⁹⁸-Ibid.; p.129

¹⁹⁹-Ibid.; p.131

²⁰⁰-Ibid.; p.132

²⁰¹-Ibid.; p.132

4.01.03 Amica.

La femme mariée la plus importante à connaître après Claudine est Amica. L'auteur nous la présente d'abord comme une ombre qui a le pouvoir d'effrayer François:

Je soulève cette ombre jusqu'à moi, solidement, par les épaules. C'est une femme. Elle rit. Son visage est levé sur moi. Je perds de mon assurance²⁰².

Gilles Houde, dans une étude²⁰³, associe le personnage d'Amica à "l'ánima" de François. Si nous abondons dans le même sens, c'est, d'après la symbolique trouvée dans le Dictionnaire des Symboles que l'ombre est le symbole de l'âme. Amica est donc le double de François. Elle est éprouvée comme un phantasme: ce qui augure déjà mal à son endroit. Un phantasme est une hallucination subjective mais rarement intégrée à l'être. D'ailleurs le texte nous éclaire sur l'attitude de François envers Amica: "Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. Aller la chercher, c'est lui donner ce droit"²⁰⁴. Pour François, elle symbolise un Mal: n'oublions pas qu'elle incarne la tentation charnelle: "Par gestes et paroles, j'explique que seule la fille me tente dans tout le bazar"²⁰⁵. La manière de prendre possession d'Amica corrobore l'interprétation donnée: François "jette des poignée d'Argent" au père. La maison est métaphorique d'un bordel où règne le désordre, (bazar). Le père nous apparaît comme l'entremetteur ou le marchand qui livre son esclave ou qui vend sa prostituée. Amica, telle une chose, devient la possession de François. Au plan de la lexique, le mot Amica est la représentation du mot "ami"

202-Id.; Le Torrent, p.40

203-Gilles, Houde; "Les symboles et la structure mythique du Torrent" dans La Barre du Jour, p.27-68.

204-Anne Hébert; Le Torrent, p.37

205-Id.; p.41

et du mot "ça"; donc une compagne qu'il montre comme une chose. Cette interprétation peut paraître farfelue mais nous croyons que le texte la confirme: "[...] elle est devenue mienne et j'ai acquis le droit de la désigner"²⁰⁶. Une fois encore, la femme-objet se doit de parcourir tous les dédales du labyrinthe François. Elle est prisonnière des "griffes" de son mari:

Ensuite , j'ai fait faire à Amica un lot de détours dans la montagne, afin de brouiller à jamais dans sa mémoire le chemin conduisant à mon domaine²⁰⁷.

La possession d'Amica marque pour François une victoire du matériel sur le spirituel et en même temps de l'instinct sur l'intelligence, de la violence aveugle sur la douceur de l'amour. Ne dit-il pas:

[...] ce qui m'a attiré plus que tout autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'oeil²⁰⁸?

L'adjectif qualificatif étant avec le verbe "le noeud du champ sémantique élémentaire"²⁰⁹, "sournois" et "mauvais" s'affirment, au plan de l'expression, le mystère et le mal que représente cette femme hébertienne qui attire particulièrement François.

Pourtant, Amica comme les autres héroïnes d'Anne Hébert, est dotée d'une puissance phallique qui correspond à l'aspect le plus secret, le plus caché de la femme, au mystère le plus incommunicable de son énergie. Paradoxalement, c'est ce qu'expriment "sournois" et "mauvais".

C'est aussi ce que le symbole "capulet" et l'impassibilité d'Amica expriment:

²⁰⁶-Ibid.; p.42

²⁰⁷-Ibid.; p.42-43

²⁰⁸-Ibid.; p.43

²⁰⁹-Albert Henry; Métonymie et Métaphore, Éditions Klincksieck, Paris, 1971, p.71

Pour la deuxième fois, j'ai rabattu son capulet sans qu'elle proteste ni ne sorte de son apparente apathie. Nous entrons dans la maison. J'ai refermé la porte sur nous. Pas un muscle de son visage ne bouge. La maison est sinistre, pourtant [...]. Aucun recul, aucune inquiétude; Amica impassible apparaît en ma demeure, pénètre en mon drame²¹⁰.

Elle est à François comme une réserve de force ineffable et incalculable qu'il est dangereux de déclencher. Pour nous, lectrice, contrairement à François, Amica est un être équilibré. Son rire est signe de son intégrité. Car, dit Bergson: "il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface bien calme, bien unie"²¹¹. Pour cette femme, la situation n'est pas encore tragique: elle n'a aucun poids métaphysique et n'a pas encore pris de "coloration sévère". Le rire est un pouvoir de communication pour Amica. C'est le rire d'un enfant dans un corps de femme qui accepte de s'extérioriser:

En riant beaucoup, elle met ses bras autour de mon cou. Ses beaux bras fermes me semblent malsains, destinés à je ne sais quel rôle précis dans ma perte²¹².

Somme toute, le mal vient de la part de François, de son manque d'intégration au monde, à la nature. Les bras sont un symbole du pouvoir de communication d'Amica. Mais le symbolisme des bras opère un renversement qui est tout aussi vrai dans l'optique de François: les bras de sa femme sont la représentation maléfique qui le sollicite et l'étreint. "Je résiste à leur enchantement. (Quels reptiles frais m'ont enlacés)"²¹³. Le symbole

210- Anne Hébert; Le Torrent, p.44

211- Henri Bergson; Le Rire, p.3

212- Anne Hébert; Le Torrent, p.44

213- Ibid.; p.44

des reptiles continue celui des bras; comme eux, ils sont l'image directe du lien mauvais qu'est l'union François-Amica. Pour François, les bras d'Amica sont ressentis comme des entraîneurs dans sa chute, comme des constitutifs de sa perte. L'image de l'animal est ici métonymique de l'être inférieur: il garde alors une partie de son sens littéral qui couvre l'animalité. Pour nous, au niveau objectif du conte, l'animal est métaphore d'Amica avec ses qualités, ses défauts, ses forces, ses faiblesses, son intelligence, ses intuitions qui la font quotidienne. Partant, il n'y a rien de plus simple qu'une femme qui enlace l'homme avec qui elle est unie.

Pour François, pour l'esprit exalté, il n'y a cependant rien de plus affligeant que cette simplicité d'Amica. Elle s'incarne dans des gestes concrets: réservoir de toute possibilité de vivre. Ses caresses sont la manifestation d'une emprise, d'une vulgarité, d'une dureté. Amica est un être énigmatique dans l'esprit de son mari: secrète, il ne peut prévoir ses décisions:

Leur résistance me plaît. Je les tords. Cela
me faisait du bien, mais ne me rassure pas.
[...] La brutalité est le recours de ceux qui
n'ont plus de pouvoir intérieur²¹⁴.

Paradoxalement les caresses d'Amica correspondent parfaitement à l'être de chair qu'elle est: elles sont symbole de la femme initiatrice dans la satisfaction des besoins charnels. "Amica montre une aisance, une habileté dans les caresses qui me plongent dans un étonnement rêveur"²¹⁵. Amica nous semble assumer parfaitement sa condition féminine symbolisée par son

²¹⁴-Ibid.; p.44

²¹⁵-Ibid.; p.46

"sommeil calme". C'est dans le prochain passage que le symbolisme atteint son point d'équilibre vis à vis des yeux de François et des nôtres. "Elle forme une île calme sur ma couche maudite"²¹⁶. L'île représente l'être intègre d'Amica qui échappe aux assauts de l'inconscient: elle est le contraire de François chez qui le torrent gronde continuellement. Ce symbolisme est d'ailleurs corroboré par celui de la boule.

Ah! que fait cette tête endormie sur ma poitrine?

Je la prends dans mes mains, telle une boule²¹⁷.

Isomorphe du symbolisme du cercle, la boule a une dimension de plus: celle de l'épaisseur, de la densité. Amica n'est donc pas seulement faite de principes de perfection, mais aussi d'instincts et d'intégrité. Tout est bien assumé dans une chair humaine. Elle représente l'individu unifié, sans déchirure existentielle profonde. Elle manifeste une sorte de plénitude de son épanouissement féminin. Elle ressemble beaucoup à Lucie des Chambres de Bois qui accepte la réalité telle qu'elle est, l'amour tel qu'il se vit.

Face à François, elle est "témoin". Métaphore du miroir dont le symbolisme nous révèle le riche sémantisme de l'identification du couple. Amica est si différente de François qu'elle met en relief toute l'acuité de la situation de François. Il ne se reconnaît pas: c'est là un prélude à un échec tant amoureux qu'humain:

Amica est un témoin. [...] Cela suffit pour me donner la frousse, comme si je voyais un grand miroir aux images ineffaçables. Retenir mes gestes et mes regards²¹⁸.

²¹⁷-Ibid.; p.46-47

²¹⁸-Ibid.; p.48

La femme, ici, n'est pas narcissique. Elle ne se "berce" pas dans l'illusion. Il y a opposition entre le sentiment narcissique et la métaphore "retenir" qui indique très bien la conscience d'Amica non dupée par les faits et gestes de François. La transparence du miroir, qui métaphorise aussi la lucidité de cette femme, contraste avec le symbole du miroir qui comporte un aspect d'illusion chez François. La primauté de la métaphore sur le symbolisme fait apparaître la frayeur chez François névrosé qui se voit tel qu'il est. Elle lui révèle son inauthenticité vis à vis d'Amica, métonymie de la femme, car le genre est nommé en regard de l'espèce.

L'harmonie de l'être féminin d'Amica, son aspect lumineux manifeste à François le côté ténébreux de son âme. C'est pourquoi François qui ne peut supporter d'être démasqué, tente de réduire sa femme à ce qu'il est:

Une fois, ne pouvant plus soutenir cette exaspérante insistance, j'ai voulu frapper Amica. D'un bond, elle a sauté à terre. Ce bond élastique a été pour moi une telle révélation que je n'ai plus pensé à courir après Amica. [...]
Cela me rappelle un certain chat²¹⁹.

La synecdoque de l'agilité du chat nous démontre parfaitement l'autonomie et l'adaptation psychologique d'Amica à toutes les situations. Le chat est la représentation symbolique de la sagesse de cette femme qui est supérieure à celle de François. La femme, de par l'image du chat, est celle qui au service de son mari aurait pu l'aider à triompher de ses névroses, de ses complexes, de ses polarisations maternelles. Par la constellation symbolique femme-chat-oeil-flamme, l'auteur nous permet de donner plus de précision à

²¹⁹-Ibid.; p.48

cette association matérialisant la femme, l'anima, l'être féminin du couple François-Amica: "Amica a les mêmes yeux que ce chat. Deux grands disques en apparence immobiles, mais qui palpitent comme la flamme"²²⁰.

Associé à la flamme, elle est "l'animalité à nu, une manière d'animal excessif"²²¹ qui possède tout le dynamisme et la liberté de s'exprimer librement. Elle est tout à l'opposé de Claudine car elle manifeste la la transcendance psychologique.

Le symbolisme des yeux opère un renversement sémantique pour François. Amica est une sorte de prolongement de sa mère. L'oeil d'Amica matérialise le Surmoi de François, c'est-à-dire le regard inquisiteur de la conscience cosmique. Par conséquent, elle fait figure de témoin contemplateur et juge.

Et, aujourd'hui, de trouver ainsi cette
femme aux yeux si étonnement semblables,
rivés sur moi, je crois voir mon témoin
surgir au jour. Mon témoin occulte émer-
ger dans ma conscience, en face de moi
bien au clair. Il me torture! Il veut
que j'avoue! Qu'est venue faire ici
cette sorcière²²²?

Si l'oeil exprime la lucidité, il est aussi le symbole de rectitude morale. D'où, l'image de Claudine. Il ne faut cependant pas arrêter là l'interprétation d'un si riche symbolisme. L'oeil est synonyme de clairvoyance et il correspond en tous points au symbolisme de la sorcière dont nous avons déjà donné l'interprétation au sujet d'Aurélie dans Kamouraska. Amica est le bouc émissaire des instincts non assumés de son mari. Elle incarne ses désirs, ses craintes qui sont compatibles avec la conscience

²²⁰-Ibid.; p.50

²²¹-Gaston Bachelard; La flamme d'une chandelle, PUF, Paris, 1970, p.63

²²²-Anne Hébert; Le Torrent, p.50

exaltée de François. Amica est l'antithèse de la femme idéalisée. Elle est créature de l'inconscient de François: elle est phantasme. Une transformation intérieure et une intégration progressive de toutes les qualités et les défauts d'Amica susciteraient un changement positif chez François. Malheureusement, la femme n'est pour son mari qu'un symbole des énergies créatrices instinctuelles non disciplinées, non domestiquées qui se déploient à l'encontre de la conscience fanatique et surexcitée de François:

Ses jupes et châles la drapent et ne semblent retenus que par les agrafes mouvantes de ses mains, plus ou moins serrées, selon les caprices de sa démarche vive et nonchalante. Un réseau de plis glissant de ses mains et renaissant plus loin en ondes pressées. Jeux de plis et de mains. Nœud de plis sur la poitrine en une seule main. Scintillement de soie trop tendue sur les épaules. Equilibre rompu, recréé ailleurs. Glissement de soie, épaule nue, dévoilement des bras. Doigts si bruns sur la jupe rouge. La jupe est relevée à poignées, prestement, pour monter l'escalier. Les chevilles sont fines, les jambes parfaites. Un genou saillit. Tout est disparu. La jupe balaie le plancher, les mains sont libres et le corsage ne tient plus²²³.

La sémantique de cette citation a d'autant plus d'importance qu'elle est corroborée par la syntaxe nominative et indépendante. Effectivement, les indépendantes elliptiques traduisent l'intensité des émotions. François est à vif: son émotion se traduit par le rythme rapide de l'ellipse à la façon des battements du cœur qui s'intensifient au moment d'une émotion ardemment ressentie. Sans doute, c'est un moment fulgurant qui est aussi poésie très expressive. Il traduit la perte de contrôle de la conscience morale de François face à la sensualité d'Amica. Cette description métaphorise toute la force d'une passion qui hallucine.

223-Ibid.; p.51

Au niveau du conte, Amica vit sa réalité à elle. Elle se manifeste de la façon la plus authentique. Le fait de s'informer si les ustensiles sont "en argent" nous indique cette interprétation. L'argent est symbole du principe féminin par rapport à l'or, principe masculin. Ce métal blanc appartient à la chaîne symbolique lune-eau. La couleur et la luminosité de l'argent symbolisent le souci qu'a Amica d'être vraie: pureté d'intention et franchise. Sa façon de faire le ménage confirme métaphoriquement l'interprétation que nous donnons de l'argent:

Elle peut frotter, fureter plutôt, pendant des heures dans la même armoire, le même coin, tandis qu'il y a certaines besognes qu'elle n'entreprend jamais. Par exemple, miner le poêle, récurer les casseroles²²⁴.

Pour François, l'argent est un symbole négatif car il représente l'objet de ses convoitises. N'a t-il pas acheté Amica avec l'argent du mal?

La serrure du petit secrétaire a été fracturée. La dernière et unique fois que j'ai osé ouvrir ce meuble c'était le jour de l'acquisition d'Amica. C'est là que j'ai pris la somme qu'elle m'a coûtée.

[...]

Je me baisse et ramasse par terre l'enveloppe vide et déchirée. Je reconstitue les mêmes mots que sur le cahier: "Argent du mal ..."²²⁵.

L'argent est donc ici une valeur symbolique négative; il prouve l'ambition orgueilleuse de François et l'avilissement de sa conscience vis-à-vis de la femme. L'argent est aussi symbole de la désintégration personnelle de cet homme. Pourtant, Amica transcende "l'argent du mal": elle s'enfuit et l'emporte avec elle; ce qui révèle, à notre avis, l'authenticité.

²²⁴-Ibid., p.52

²²⁵-Ibid., p.60-61

saire et pour mieux dire, vitale. Le symbolisme du parfum des cheveux éclipse d'ailleurs toute autre interprétation.

Plongé dans la folie de son exaltation, le héros du Torrent réduit encore une fois cette vie manifestée, tout désir de vivre d'Amica en un "voile de ténèbres". Les cheveux, dans leur contact avec l'eau, la contaminent. L'eau douce se change en eau noire et apparaît aussi comme un élément désiré. Nous reviendrons en temps voulu sur le symbolisme de l'eau noire que nous associons avec la mort. Complètement inhibé, François refuse toujours cette femme qui, si elle avait été acceptée, aurait pu l'aider. La vie réelle de François n'a pas de sens positif: il ne peut en donner un à la femme. Amica correspond à l'image archétypale de la mort dévastatrice. Par son mariage, François a tenté de se découvrir un être humain dans le sens "homo"; Amica a été justement la part féminine de sa "psyche" qui, si elle avait été acceptée dans toute sa réalité, lui aurait permis d'accéder à la pleine réalisation de son individualité. Même si Amica est un être à part entière au niveau concret du roman, elle est demeurée véritablement une "anima" pour François, c'est-à-dire une "femme dans l'ombre"²²⁸.

4.01.04 Stella

Une autre femme hébertienne que nous considérons originale par rapport aux autres est à relever: Stella dans La mort de Stella. Son identification est cependant difficile à établir. L'auteur nous la présente sur un lit de mort et nous sommes obligée à beaucoup de précautions pour

²²⁸-Carl Jung; L'homme et ses symboles, avec la collaboration de M.L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Anela Jaffé, Editions Robert Laffont, Paris, 1964, p.185

savoir quelle sorte de femme mariée elle est. Nous la reconnaissons dans une sorte d'alliage de fer et de sang: "Peut-être aussi, à force d'immobilité, réussirait-elle à endormir ce goût de fer et de sang persistant dans sa gorge"²²⁹ ? Au niveau syntaxique de la citation, le futur hypothétique du conditionnel "réussirait" et l'interrogation laissent soupçonner que Stella est l'élément le plus important de sa famille. La vie de la maisonnée dépend de la propre activité de Stella. Personnage important du conte, elle est à l'image du forgeron une espèce de demiurge doué d'un pouvoir surhumain capable d'intégrer ses propres servitudes charnelles (fer) dans une existence totalement équilibrée, vivante et vivable (sang). Son pouvoir de transmettre la vie en fait aussi un être idéalisé: effectivement elle semble rattacher consciemment sa propre réalité intérieure, (sang) à la réalité de la nature, du monde (fer). Monde brutal, dur pour Stella "à la recherche de l'eau et de l'air"²³⁰.

Anne Hébert résume bien l'identification féminine dans la citation suivante:

Cette petite est trop prompte, trop fière aussi. Un jour, n'a-t-elle pas crié, la voix pleine de défi, tout contre le visage de sa mère: "Moi, je veux pas vivre comme une bête: tu m'entends Stella Gauvin? Je veux pas vivre vivre comme une bête."²³¹

Le symbolisme de la bête est le miroir des instincts domestiqués, intégrés dans l'unité harmonisée de Stella, alors que Marie représente toute la fougue de la jeunesse qui n'a pas encore accédé à la plénitude de son épanouissement et surtout qui n'a pas encore été mâtée par une vie

229-Anne Hébert, Le Torrent, p.186

230-Ibid.; p.192

231-Ibid.; p.197

trop dure. La bête est aussi symbole de la résignation de Stella. Celle-ci est l'épouse d'Etienne. Dans ce conte, le mariage est **métaphore** de conciliation. Il corrobore le symbolisme du forgeron que nous avons mentionné ci-haut. Le mariage confère au couple Stella-Etienne tout son caractère sacré:

Elle, la fille balourde, peu sûre de ses gestes, de ses paroles, de son droit, elle endossait, d'un coup, ~~à~~ jamais, les paroles, les gestes, les brûlures d'Etienne Gauvin; sa démarche brisée, sa peur inguérissable, ses souvenirs de menteur ou de visionnaire²³².

Stella découvre une dépendance et une soumission inconnues jusque là. C'est l'absolu du mariage qui est confirmé par la métaphore "~~à~~ jamais". Pour l'éternité, Stella est lié aux qualités et aux défauts d'Etienne:

Une sorte de plénitude dans la dépossession, ils éprouvaient cela tous les deux ensemble, tel un bien commun, soudain découvert. Mais le désir qui naissait entre eux leur apportait, du même coup, l'autre face bouleversée du monde; une sorte de félicité sauvage qui les faisait trembler, l'un en face de l'autre²³³.

La chair est valorisée. Stella a cette perfection d'un archétype: elle est l'antithèse de la femme fatale, elle comporte une certaine réhabilitation de l'éternel féminin: ce qui n'a pu être constaté dans le Torrent ni dans les autres oeuvres d'Anne Hébert:

L'hiver dernier, lorsqu'elle se levait la nuit, pour nourrir le petit, Stella apercevait la lune, reflétée sur la neige, ~~à~~ travers ces fentes qu'on arrive jamais ~~à~~ boucher tout-~~à~~-fait²³⁴.

Associée ~~à~~ la lune, Stella est la lumière nocturne bienfaisante. Elle est efficace, en pleine possession de ses capacités d'épouse et de mère ce qui

232-Ibid.; p.194

233-Ibid.; p.195

234-Ibid.; p.196

fait croître sa puissance au sein de sa famille, métaphore du cosmos. Elle se réalise véritablement en tant que femme comme la lune qui reflète sa lumière sur la neige (cosmos) et lui donne ainsi toute sa beauté. La neige ne brille-t-elle pas de ses mille feux quand la lune diffuse sa clarté? Stella aussi donne à l'enfant toute sa grandeur et sa valeur d'être: elle le met en relief et lui donne son autonomie d'être. Si la froideur de la neige contraste avec la douceur et la chaleur pénétrante du sein qui nourrit, c'est un contraste qui a une valeur sémantique très grande. Le froid extérieur (monde, cosmos) est nettement senti par Stella. Elle sait que le monde lui est hostile mais elle ne peut rejeter ou renier ce qui est fondamental à sa condition: son rôle de reproductrice et de mère. La nuit est alors bienfaisante, c'est-à-dire que la réalité de Stella se concentre dans sa maison, voire l'intérieure de l'être. Le dehors (froid) se substitue à la chaleur maternelle de celle qui donne à boire à son enfant. C'est l'intimité ontologique de deux êtres, la mère et le bébé, expression typiquement féminine:

Stella fait signe à Marie. Et voici le bébé sur le lit, près d'elle. L'enfant a beau pleurer maintenant, on dirait qu'il minaude derrière une vitre. Stella ne l'entend pas. Elle touche du doigt le petit poing crispé, d'un geste doucement machinal²³⁵.

Comme la lune, la femme est isomorphe de suffisance. Elle est le refuge qui protège, qui calme et son efficacité lui vient de là. La pauvre maisonnette de Stella corrobore ce sémantisme au niveau de l'expression. C'est une femme-maitresse à l'image de la Grande Mère ou de la Terre-Mère. Elle ne possède pas mais elle accomplit son rôle. Elle est chair qui engendre une autre chair. Son dévouement maternel est vécu dans une parfaite authenticité. Sa capacité est infinie et porte fruit.

²³⁵-Ibid.; p.197

La pauvreté de cette femme contribue aussi à la réhabilitation de la femme. Effectivement, Stella a la simplicité des gens qui ne possèdent rien et qui sont dépouillés de tout:

Stella suivit le geste de sa fille et remarqua avec un certain plaisir que le bol et la soucoupe étaient bien assortis. Cela l'étonna d'être ainsi prise en flagrant délit de contentement au sujet d'un objet qu'on lui avait donné en aumône²³⁶.

La mère et aussi l'épouse sont valorisées par la soumission et par l'abnégation. Valorisation négative car elle implique la pitié:

Sa femme Stella, le suivait, un enfant dans les bras, un autre dans le ventre et parfois un bébé mort qu'il fallait laisser derrière soi, au cimetière de la dernière paroisse traversée, comme si ce n'était pas à eux cette petite chair perdue²³⁷.

Le voyage symbolise la quête d'un monde meilleur et la promesse d'une récompense. Il matérialise l'espoir de cette femme et, par un renversement du symbole, il signifie l'insatisfaction que Stella éprouve de son état.

De toutes les femmes mariées que nous venons de voir, toutes ont un mari qui confirme l'idée d'esclavage et de mesquinerie. L'autonomie d'Amica et la foi de Stella en son mari donnent un sens à la pauvre existence des deux personnages féminins. Pour Catherine et Elisabeth, "l'épaisseur" de l'époux, le conformisme du milieu et la monotonie des jours les briment. Jeunes filles, elles ne se sont pas interrogées sur la nature de leurs sentiments qui les a poussées au mariage.

Même pour Stella, donner naissance à des enfants ne semble

²³⁶-Ibid.; p.179

²³⁷-Ibid.; p.199

pas une raison suffisante de justifier l'existence: ce sont des femmes qui n'ont d'égal que l'absolu: elles ne peuvent subordonner leur épanouissement à des organes reproducteurs. Anne Hébert a peint avec beaucoup d'acuité et de réalisme les mères que nous avons étudiées. Il ne faut cependant pas oublier la mère d'Elisabeth (Kamouraska) et sa belle-mère, Mme Tassy. Elles ont une importance capitale dans ce chapitre sur l'identification de la femme. Elles représentent deux types très caractéristiques. Toutes les deux sont veuves: état qui leur confère un caractère d'indépendance que n'ont pas les autres femmes hébertiennes. N'ayant plus de médiateur masculin, elles sont en somme "débarrassées" d'un élément "nuisible" à leur épanouissement.

4.01.05 Mme veuve d'Aulnières.

Mme d'Aulnières "s'évanouit" quand le cercueil de son mari quitte la maison"²³⁸. Le verbe est synecdoque de la tournure que prend la vie de cette femme. En effet, sa vie se traduit par une longue perte de conscience: elle ne vit qu'intérieurement et elle est très narcissique. Elle renonce à toute activité créatrice qui donne le sens véritable de l'indépendance. Elle incarne la capitulation totale. Elle s'enlise dans la routine et vit comme une vieille femme:

Sa fille mise au monde, Mme d'Aulnières quitte en grand deuil pour entrer en demi-deuil, pour l'éternité. Costumée en grand-mère, malgré ses dix-sept ans. [...] elle entreprend de vieillir et de se désoler. Jour et nuit. Sans quitter sa chambre. Se contentant de tâter son pouls, à intervalles réguliers, attentive aux seuls battements tenus d'un coeur emmaillotté²³⁹.

238-Id.; Kamouraska, p.51

239-Ibid.; p.52

La mort de son mari (désirée d'ailleurs), la fait régresser jusqu'à l'apothéose du narcissisme et du masochisme. C'est donc un retour à l'enfance mais ici pris dans un sens péjoratif car la veuve d'Aulnières a tout de même l'expérience d'une adulte qui peut tout prévoir et prévenir. "Sa démarche est à la fois infantine et compassée"²⁴⁰. La chambre est la représentation symbolique de son Moi dans lequel elle s'est retirée pour mieux valoriser l'amour qu'elle n'a jamais donné à son mari. Le retrait dans sa chambre métaphorise aussi la fuite de ses responsabilités d'éducatrice de son enfant. Le demi-deuil manifeste l'inauthenticité de l'image qu'elle projette; il nous assure de son narcissisme. Il lui permet de ne pas être confondue avec ses soeurs célibataires. "___Apprenez, mes soeurs, que rien ne sera plus jamais comme avant. Je suis Mme d'Aulnières. Je le resterai jusqu'à ma mort"²⁴¹. Le mariage était un attrait chez cette femme et il lui a conféré son caractère le plus superficiel: le masque de la "madame". Mme d'Aulnières est un être sans originalité. Son entêtement nous assure une fois de plus de la haute estime qu'elle porte à "son destin exceptionnel": "[...] j'ai droit à mon propre train de maison, à ma fille, à mes domestiques, à mes équipages, à tout mon deuil"²⁴². Imbue de son sentiment de supériorité, elle ne fait que quelques incursions dans la vie d'Elisabeth lors d'événements importants.

Elle réalise que sa fille est un être autonome lorsqu'Elisabeth lui apparaît un autre Soi:

²⁴⁰-Ibid.; p.54

²⁴¹-Ibid.; p.53

²⁴²-Ibid.; p.53

Le visage de ma mère se brauille. Son regard s'égaré à nouveau. Va rejoindre très loin en elle-même un songe bizarre où toutes les femmes mariées, après avoir donné naissance à une petite fille, n'ont plus qu'à devenir veuves le plus rapidement possible²⁴³.

Sa fille n'est pas une Autre au sens philosophique du mot. Elle est plutôt le prolongement de sa condition de veuve et de ce fait, la fille réactualise l'état de sa mère. Ce n'est qu'à ce compte que la veuve d'Aulnières s'occupe de sa fille. Sa présence auprès d'elle, quand Elisabeth attend le docteur Nelson, n'est qu'un masque. Cette présence est synecdotique de son narcissisme: "Digne, auguste, tel un ange de bénitier, ma mère attend la deuxième rencontre du docteur Nelson avec sa fille Elisabeth"²⁴⁴. Elle se crée une image dont elle joue le rôle avec une certaine assiduité. "L'ange de bénitier" est métaphore de sa "vertu" obscure. La présence de la veuve prend à ses yeux la nécessité des héros de tragédies qu'un destin gouverne.

Dès qu'Elisabeth retrouve son mari, elle n'est plus considérée de la même façon par sa mère: "Ma mère retrouve ses migraines et s'enferme à nouveau dans son veuvage. Comme si mon sort était réglé à jamais"²⁴⁵. Toute l'inauthenticité des gestes de la mère est contenue dans cette dernière citation. Elisabeth ne reflétant plus l'image narcissique de la veuve, Mme d'Aulnières ne ressort de "sa retraite" que pour balbutier quelques mots sans valeur "d'un air ennuyé" comme quelqu'un qui est importuné.

4.01.06 Mme mère Tassy.

L'autre type de mère qu'Anne Hébert nous fait connaître est

²⁴³-Ibid.; p.98

²⁴⁴-Ibid.; p.111

²⁴⁵-Simone de Beauvoir; Le deuxième sexe, NRF, collection idées, éditions Gallimard, 1949, p.364.

Mme Tassy, belle-mère d'Elisabeth. De parenté symbolique avec Claudine (Le Torrent), il semble que ce sont des femmes qui prennent impérieusement la destinée de leur fils et qui en font des créatures sans initiative dont toute vie autonome est absente.

Son apparence physique est l'ironie de son autoritarisme impérialiste:

Son petit oeil marron, rivé sur moi, ses grosses paupières plissées qui ne clignent pas. Ma belle-mère est vivante. Elle émerge de la pierre calcinée. Couleur de poussière, dressée de toute sa filiforme et frétilante petite personne.

[...]

Elle fait deux pas de côté sur ses jambes courtes, crochues. Elle s'appuie sur une canne et contemple avec attention ses deux pieds bots, chaussés de bottines neuves. Frugale en tout, vivant comme une paysanne.

Mme mère Tassy se permet de faire faire ses chaussures à New-York. [...] Ses longs voiles de deuil pendent jusqu'à terre²⁴⁶.

Le symbolisme de la pierre affirme l'existence de l'autorité permanente, absolue que la belle-mère exerce. Cependant l'adjectif qualificatif "calcinée" indique que cette autorité est sans valeur; virtuelle seulement. La couleur "de poussière" fait aussi partie de la même constellation symbolique et nous assure de l'autorité futile. Se croyant dotée d'un pouvoir universel (le fait qu'elle fasse venir ses souliers de New-York nous indique qu'elle croit que son pouvoir dépasse les cadres familiaux), elle apparaît la grande reine qui a droit de regard sur tout. Paradoxalement le sémantisme de sa frugalité affermit cette idée d'autorité fausse.

Dans la citation suivante: "Un petit matin, je dois comparaître devant elle"²⁴⁷, la métonymie "comparaître" détermine la présence du juge, métaphore de la belle-mère. Elle est l'image de celle qui impose l'ordre, l'autorité agressive, codifiée, maîtrisée. Le style ironique d'Elisabeth souligne définitivement la symbolique du masque: "Ma belle-mère a le dur visage de la sagesse, aux larmes séchées comme du sable"²⁴⁸.

Mme Tassy substantialise la sécheresse du coeur humain confirmée par la métaphore du syntagme nominal "dur visage de la sagesse". Métaphore parfaitement expliquée par la citation suivante: "Pas plus qu'elle ne pleure, ma belle-mère ne rit jamais." Traditionnelle, odieuse et pimbèche, la "belle-mère" n'aime pas sa brue. Quoiqu'elle n'aime pas non plus le théâtre, elle se cache elle-même derrière un personnage illusoire qui n'a aucune emprise sur la réalité. Le théâtre n'a pas de valeur symbolique ici, il est la représentation concrète du masque. Ironie de l'auteur...:

La belle-mère, vexée, frappe avec sa canne sur le plancher. Trois coups bien distincts. Nous abandonne à notre destin d'histrions. Se retire. Méprisante.
 _____ Tout ça, c'est du théâtre²⁴⁹.

Son rôle de mère tient aussi du théâtre. Elle paraît aimer un fils jusqu'au moment où celui-ci brime son orgueil narcissique. Son sentiment maternel est un prétexte littéraire au personnage qu'elle représente: elle doit sauver l'honneur de la famille. C'est le matriarcat. Elle ne pardonne pas à une jeune fille de quinze ans de mourir et par le fait

²⁴⁷-Ibid.; p.79

²⁴⁸-Ibid.; p.79

²⁴⁹-Ibid.; p.85

même, d'incriminer son fils. Son orgueil ne souffre aucune diminution personnelle; elle "fait immédiatement le nécessaire pour étouffer le scandale". Elle dicte donc à Antoine d'assister à la messe tous les matins et de manger des repas frugaux afin de faire "régner la pénitence la plus stricte"²⁵⁰.

Son être frémit une seule fois, c'est lorsque Rose Morin eût dit à

Mme mère Tassy [...] la nouvelle de la mort de son fils, elle s'est pliée en deux, comme une branche qui casse. Elle est tombée sur le tapis dans un grand bruit de béquilles²⁵¹.

Face à une douleur violente, elle "s'est pliée": syntagme verbal métaphorisant la souffrance intérieure qui atteint son paroxysme dans la métonymie de l'évanouissement. Le monde ne compte plus; une seule chose importe: sa douleur devient exhibitionniste, ce qui peut paraître contradictoire. Au niveau du symbolisme, il apparaît que la douleur de Mme Tassy contribue à la symbolique théâtrale dont nous avons parlé plus haut. Effectivement, la dernière phrase est une longue métaphore du masque qu'elle porte. Sa douleur est éphémère: Mme mère Tassy reprend vite son rôle de maîtresse froide et sèche, son personnage autoritaire:

L'austérité habituelle des repas au manoir est rompue, d'un coup. Mme Tassy connaît l'obligation qui incombe aux maisons des morts d'avoir à tenir table ouverte, [...]. La voici qui commande à la cuisine; deux chapons, deux canards, un cochon de lait, un ragoût de pattes et une demi-douzaine de petites tourtières...²⁵².

251-Ibid.; p.231

252-Ibid.; p.236

Elle est une inhumaine entité.

Nous venons de voir que le mariage est la solution traditionnelle proposée aux héroïnes chez Anne Hébert. Nous tenons à faire remarquer, une fois encore, que l'union maritale n'est pas vraiment assumée par les femmes. Kamouraska assimile la nouvelle mariée à des images aussi révélatrices que celles de la "poupée mécanique" et de la "marionnette". L'auteur indique le manque de sérieux et l'irresponsabilité d'un engagement aussi fondamental pour des raisons aussi peu permanentes que celles des désirs sexuels. L'auteur signale aussi la tutelle masculine à laquelle font face Catherine et Elisabeth. Si l'héroïne des Chambres de Bois se résigne dans la maladie à subir son sort d'épousée, Elisabeth affiche un masque à cette même société qui ne l'a pas laissée libre de s'exprimer. Le mariage ravale la plupart des héroïnes au rang des incapables. Elles sont "banalisées". Le fait de mettre des enfants au monde n'épanouit pas davantage Elisabeth; ce ne sont pas des enfants de l'amour. Ils sont plutôt un symbole d'asservissement sexuel... et de fidélité à la condition féminine. La femme hébertienne se consume en ennui. Elle est une espèce d'holocauste condamnée à l'immobilité et à l'angélisme.

La femme est un objet que l'on peut se payer (François/Amica), un bouc émissaire sur qui tous les héros masculins se délivrent de leur bassesse, de leur honte. Ensuite, ils peuvent mieux confiner ces femmes au domaine de l'esclavage. Leur force physique mise à part, ces hommes n'ont cependant aucun ascendant sur leur femme. C'est la raison pour laquelle ils ont si peur d'elles. Ce qui fait que le mariage est symboliquement un masque

que d'autres images littéraires corroborent et expliquent. La femme est un élément indispensable au sein de la famille; elle fait face à des réalités dures. Son assujettissement est affolant. Nécessité et poids... voilà ce tous les symboles traduisent quant à la femme mariée.

C'est donc avec beaucoup de sensibilité qu'Anne Hébert a peint les femmes de ses romans et contes. Elle n'a pas transformé la femme en FEMME ou en MÈRE. Ses personnages se sont métamorphosés d'après la réalité et le talent poétique et créateur de l'auteur. Ses personnages principaux ont soif de vivre mais elles s'y prennent parfois très mal ou n'y arrivent tout simplement pas. D'où une impuissance d'affronter la vie. Pourtant, les femmes d'Anne Hébert sont dotées d'un pouvoir intérieur très fort de sorte qu'elles ridiculisent les hommes. Ces derniers sont des faibles ou des rêveurs ou des idéalistes. Les femmes ratent leur coup parce qu'elles s'abritent sous la tutelle d'hommes mal dégrossis. Ils ne connaissent pas l'amour. Les hommes d'Anne Hébert sont des sous-produits de la société paternaliste. L'union des couples hébertiens n'est pas fondée sur la tendresse, la constance et l'intimité humaine. Cette non-permanence est due à l'instabilité basée sur la notion de temporalité. Le temps est destructeur; la femme comprend mal le mariage; pour elle c'est la voie tranquillissante et rassurante du bien. Aux niveaux objectif et symbolique des romans et des contes, il n'y a pas lieu de croire au statut de la femme comme être humain.

CHAPITRE II

LES GRANDS COMPLEXES FÉMININS: L'ANGOISSE, LA CULPABILITÉ, LA SOLITUDE, LA CLAUSTROPHOBIE.

1.00-L'angoisse,p.109; 1.01-le symbole de la fenêtre,p.110; 1.02-la lumière,p.125; 1.03-le miroir,p.156; 1.04-le désir de vivre et l'incapacité d'être,p.165.

2.00-La culpabilité et la solitude,p.184; 2.01-la mémoire,p.184; 2.02-le symbolisme du serpent,p.191; 2.03-le regard,p.193; 2.04-la chair,p.212; 2.05-la boue,p.229; 2.06-la méduse,p.237; 2.07-le désert,p.239.

3.00-La claustrophobie,p.241; 3.01-l'espace,p.241; 3.02-la pierre,p.255; 3.03-la main,p.259; 3.04-la fleur empotée,p.267.

L'aventure que poursuivent les femmes hébertiennes s'inscrit forcément dans l'angoisse d'après ce que nous venons de voir au chapitre précédent. Les personnages féminins ressentent fortement cette émotion et nous verrons comment cette dernière trouve son expression à travers la structure des romans; le sémantisme, par ricochet, est découvert dans les images et les symboles qui nous amènent à l'étude des sentiments corrolaires de l'angoisse, soit la culpabilité, la solitude et la claustrophobie. Ces femmes se libéreront-elles? Question à la mode sans doute qui en fait sourire plusieurs mais qui a toute son importance dans l'ensemble de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Nous constaterons que ce n'est pas une simple question de publicité féministe. Le problème est beaucoup plus profond que cela; il convient donc de lui donner toute son importance.

1.00 L'angoisse

Nous croyons pouvoir définir l'angoisse sans recourir à quelque définition savante. Elle est ce phénomène qui veut qu'en l'absence de justification de notre être on ressente en même temps la responsabilité de ce même être à l'égard de tous. D'où ambivalence et difficulté de vivre. Oscillation qui provoque la mort de l'être "sensible" et la mort physique même. L'angoisse a d'une part son côté positif, soit celui de permettre à l'artiste de s'imposer comme étant original dans une collectivité donnée. Anne Hébert est un parfait exemple. Elle a dû ressentir beaucoup d'angoisse en écrivant son oeuvre. D'autre part, l'angoisse est parfois négative. C'est ce qui fait la nette différence entre l'auteur et ses personnages. Les femmes hébertiennes sont à certains moments incapables de réagir autrement que par la passivité. Parfaitement autonomes par rapport à l'auteur, elles nous font croire à la valeur de la poète-romancière.

Avant de pouvoir se sortir de leur nuit, ces femmes hébertiennes doivent subir la nausée que Roquentin¹ connaît bien. Ce sentiment de vertige se traduit dans toute l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert par différents symboles. Parfois, nous cernerons cette interprétation en nous appuyant sur quelques aspects de la méthode structurale afin de nous assurer de l'authenticité de nos affirmations. Ce qui ne veut pas dire que nous avons la prétention de tout saisir du mystère profond de l'oeuvre hébertienne. Voilà pourquoi nous nous basons assez souvent sur des éléments paradigmatiques pour affirmer tel sémantisme plutôt que tel autre.

¹-Jean-Paul Sartre; La Nausée, collection du livre de poche, éditions Gallimard, Paris, 1938, personnage principal de ce roman.

Rappelons que désormais nous tenons compte de l'ordre de la parution des recueils; ceci, afin de mieux voir si le temps chronologique a vraiment quelque chose à voir dans la démarche de ces femmes. Comment pourrions-nous synthétiser la riche personnalité et la densité originale de chacun de ces ouvrages de l'auteur malgré la similitude des symboles qui définissent les héroïnes? Elles se retrouvent littérairement très autonomes. Nous pensons avec certitude que chaque femme dans la vie réelle et quotidienne est mue par une pseudo-solidarité, chacune se retrouvant dans son monde familial et intérieur, différente de l'autre. Cela peut paraître fastidieux, mais nous croyons que pour saisir d'une façon plus exhaustive chaque femme, il vaut mieux accomplir notre travail en les étudiant une à une. Paradoxalement, toutes les femmes ont pour lot la souffrance. La maladie physique de Stella² est la métaphore de cette brûlure intérieure qui se recoupe dans toute l'oeuvre romanesque. Souffrance que l'on trouve aussi dans le théâtre et la poésie d'Anne Hébert. C'est donc une constante dans l'oeuvre de l'auteur étudié.

1.01 La fenêtre

La fenêtre par exemple, n'a pas dans Le Torrent l'importance qu'elle a dans Kamouraska. Elle traduit la naissance d'une angoisse qui est surtout hantée par le travail: métaphore de la lutte que mène cette femme contre l'angoisse et, symbole d'une victoire sur la nature instinctive et passionnelle. Le travail refoule toute idée perverse que le monde extérieur laisse entrevoir. Ne faisant jamais le guet, Claudine n'est jamais tentée par la vie du monde:

2-Anne Hébert; "La mort de Stella", dans Le Torrent, p.173

Ma mère ne venait jamais me chercher
à la gare. Elle ne me guettait pas non
plus à la fenêtre. Elle m'attendait à
sa façon, c'est-à-dire en robe de
semaine, en plein milieu d'une tâche
quelconque³.

Son refus d'aller à la gare est litote du refus de sentiment d'affection envers son fils et métaphore de l'angoisse que produit la vue du monde. Toute dénotation est teintée de culpabilité affreuse dans ce conte. Le travail est isomorphe de la fenêtre fermée et sa réclusion intérieure détermine un refus total d'évolution. L'harmonie du monde "n'entre pas dans son ordre". Le travail est un pseudo-bouclier contre l'angoisse car celle-ci est de toute façon manifestée par l'attitude néfaste de Claudine à l'égard du péril hypothétique de la vie, de la ville et du monde.

La fenêtre, dans La Robe Corail, a d'abord l'aspect d'un tableau byzantin qui n'a aucun rapport avec le monde de Gabriel. Celui-ci fait partie du monde charnel et Emilie a toute l'attitude de la "mystique" rêveuse que les mots suivants nous manifestent: "tête auréolée, radieux, corsage rose, contemple". La fenêtre est une limite qui empêche l'accès au monde sauf qu'ici elle est prétexte de rêve où l'angoisse n'a pas encore sa place. Notons que faisant partie de la constellation symbolique de la lune (lumière), glissant aussi son sémantisme à celui de la porte, Emilie substantive son entrée dans le monde qui saura lui donner le vertige:

A mesure que cette image en robe rose
se rapproche, Gabriel a le désir aigu
d'en voir la fin, avec les petits pieds
au bas de la robe, franchissant la
fenêtre⁴.

³-Id., Le Torrent, p.24

⁴-Ibid., p.73

La fenêtre a toute la fatalité du destin d'Emilie dans ses cadres. Elle métaphorise toute la vulnérabilité de cette jeune fille naïve qui s'offre à Gabriel. C'est la déception la plus absolue, l'angoisse immonde qu'elle subit:

Dès qu'Emilie franchit la porte, elle
se trouble et les images prennent
cette forme inconstante et brisée des
reflets dans l'eau que ride le vent⁵.

Le monde est fluide comme l'eau et il ne se retient pas; il n'est pas statique. Il n'a pas cette permanence que lui donne le rêve; d'où l'angoisse.

Marie-Louise⁶ se sert de la fenêtre pour rendre permanente sa colère intérieure. La fenêtre se double sémantiquement d'une sorte de tradition qui révèle la vérité intérieure de toutes les femmes qui sont passées dans cette chambre. Vérité que le temps n'a pas altéré et n'altérera pas :

Marie-Louise s'était approchée de la
fenêtre. Elle enleva sa bague et rageu-
sement, d'un geste sûr, elle grava son
nom sur la vitre avec son solitaire, à
la suite d'autres prénoms féminins qui
s'étagaient là depuis plusieurs
générations⁷.

La rage absolue marquée par le diamant sur la vitre de la fenêtre manifeste l'authenticité de cette femme. La fenêtre rejoint le symbolisme du miroir et révèle d'une façon concrète l'invincibilité de Marie-Louise. Ce côté indomptable préfigure Elisabeth d'Aulnières.

⁵-Ibid.; p.77

⁶-Id.; "Un grand mariage" dans Le Torrent, p.107

⁷-Ibid.; p.136

Dans Le conte de La mort de Stella, la fenêtre ne recèle pas une importance particulière et originale. La porte fermée et les encadrements de la fenêtre laissent glisser leur sémantisme jusqu'aux "wagons oubliés", métaphorisant l'image réaliste et cruelle de la pauvreté matérielle et spirituelle de cette famille. Il y a prise de conscience d'un statisme, d'une fatalité actuelle et constante qui est cause d'angoisse :

La porte et l'encadrement des fenêtres
gardaient cette couleur délavée, rose
et violette, si poignante des wagons
de marchandise, oubliés dans les gares⁸.

La pluie et la fenêtre communiquent une certaine paix et une protection certaine à Marie. Nous verrons cependant dans notre étude du regard, que celui-ci perturbe toute apparence de tranquillité. Malgré la nuit, la fenêtre conserve son pouvoir angoissant. Par elle, les personnages d'Anne Hébert perçoivent leur stagnation et en même temps la vie hors les murs. Cette vie dans les contes du Torrent comme dans Kamouraska possède toujours un attrait sensuel :

L'odeur forte de la terre saturée d'eau,
la fraîcheur de la pluie sur ses joues.
Marie renifle à petits coups furtifs,
Mais elle referme bien vite la porte⁹.

L'angoisse est introduite au coeur même de l'être de sorte que Marie et tous les personnages qui lui ressemblent, referment la porte. D'ailleurs, tous les sens de la jeune fille n'entrent pas en contact avec la nature vivante du cosmos; seul l'odorat le perçoit. La jeune fille rejette cette sensualité du monde et elle tente de spiritualiser son désir en se consacrant entièrement à ses petites soeurs et à sa mère qui se meurt. A ce stade, le désir de la vie et l'angoisse sont parallèles.

⁸-Ibid., p.175

⁹-Ibid., p.204

Il nous semble dans ce recueil et dans les autres romans d'Anne Hébert que ce don de soi est de première importance. Il est un palliatif en attendant la révolte ou la mort. Un palliatif ne demeure cependant qu'un palliatif: il peut arriver que la vie des passions et des instincts se prévalent de leur droit. Nous verrons au cours du dernier chapitre comment l'angoisse fera réagir les personnages qui la fermentent.

Le symbolisme de la fenêtre a beaucoup plus d'importance dans les Chambres de Bois que dans le Torrent. La fenêtre est pour Catherine une constante révélation de la vie qui bat à la ville. Elle donne toute l'importance au songe et à la réalité de Catherine. C'est pourquoi les fenêtres de Catherine sont claires. Cette netteté des vitres assurent une certaine permanence du songe chez Catherine et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, un pouvoir de garder un lien avec la réalité ambiante. Au début du roman, ce n'est pas une véritable force qui s'exerce dans le cœur de Catherine. La fenêtre (le songe) pallie à l'angoisse. Son pouvoir est latent:

Au matin les femmes essuyaient sur les
vitres des maisons les patines des feux
trop vifs de la nuit.

Les fenêtres de Catherine étaient
claires, [...],¹⁰ Toute transparence refaite
à mesure, [...].

Le texte passe de l'abstrait au concret (transparence-songe-ville) par le pouvoir de la fenêtre: voilà pourquoi l'angoisse n'est atteinte qu'au moment où Catherine est femme de Michel. Avant cette période de sa vie, l'angoisse fait partie du songe d'une manière indifférenciée:

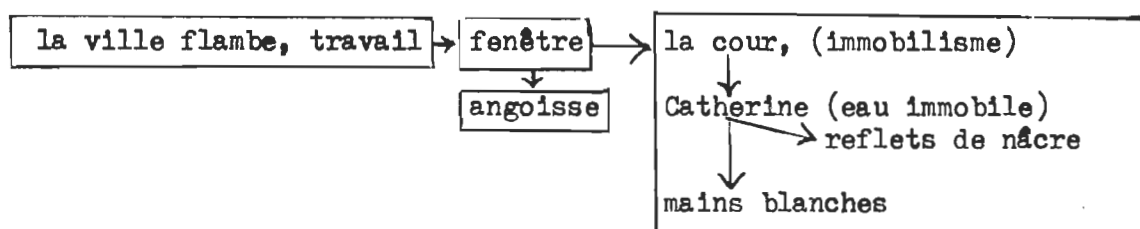
10-Id.; Les Chambres de Bois, p.27

Au matin, Catherine laissa venir à elle des images du pays noir où le travail flambe sur le ciel, jour et nuit. Elle pensa longuement à cette honte qu'elle partageait avec Michel de pouvoir dormir à loisir sans que jamais le pain vienne à manquer [...].

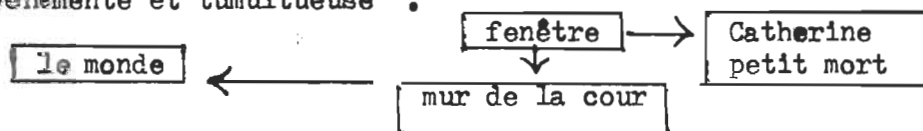
[...]

Si Catherine se penchait à la fenêtre donnant sur la cour étroite comme un puits, elle gardait sur son visage et ses mains de pâles reflets de nacre et d'huître, ainsi qu'un miroir d'eau¹¹.

Le mot "honte" connote la lucidité de Catherine quant à son immobilisme. La fenêtre apparaît le moyen terme par lequel elle prend conscience que la réalité de la ville (travail) est tout à fait différente de celle de la cour du château où personne ne bouge, où aucune vie ne s'y émousse. D'où l'angoisse de réaliser qu'elle fait partie de cet univers mort. Le schéma suivant nous permet de bien comprendre.



Même le mur de la cour du château est isomorphe de la fenêtre. Catherine sait qu'il cache la vie et que derrière "tout le monde emmêlé [e] sa vie véhémente et tumultueuse"¹².



La fenêtre procure une connaissance lucide du monde extérieur établissant une sorte de dialectique avec la vie intérieure de Catherine:

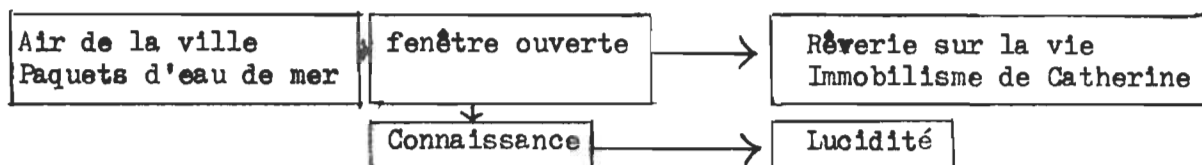
"C'est une toute petite mort, Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort"¹³. L'angoisse fait de l'héroïne son objet quoique la jeune femme ne connaisse pas exactement ce que la ville véhicule à part le travail qui

11-Ibid., p.72

12-Ibid., p.88

13-Ibid., p.88

flambe. Tout est au niveau du songe encore. La fenêtre ouverte n'offre que des reflets de l'activité citadine: "On a mis des draps frais, et tout l'air de la ville est entré à pleines fenêtres, comme des paquets d'eau de mer"¹⁴. La même structure revient établissant un même sémantisme.



Comme l'indique le symbolisme de la mer, la vie est dynamisme. Elles comportent cependant, toutes les deux, des dangers. Nous savons: Catherine l'intuitionne seulement. La mer communique par la fenêtre une connaissance à l'état d'indifférentiation indiquée par le paradigme "paquets". Mais le syntagme "paquets d'eau de mer" précise une globalité dans laquelle la vie et la mort sont réunies. "L'air de la ville" implique l'idée de mouvement ce qui a pour effet de connoter l'ambivalence de ces deux présences chez Catherine. L'angoisse de Catherine ne vient pas du fait que la ville lui apporte la présence de deux entités. La vie, la mort ne sont que des concepts abstraits dans ce paradigme: "air de la ville, paquets d'eau de mer". L'angoisse vient très certainement de la lucidité que cette femme a. L'immobilisme du château et la séduction du mouvement (représenté par la ville) lui sont connus par le catalyseur de la fenêtre.

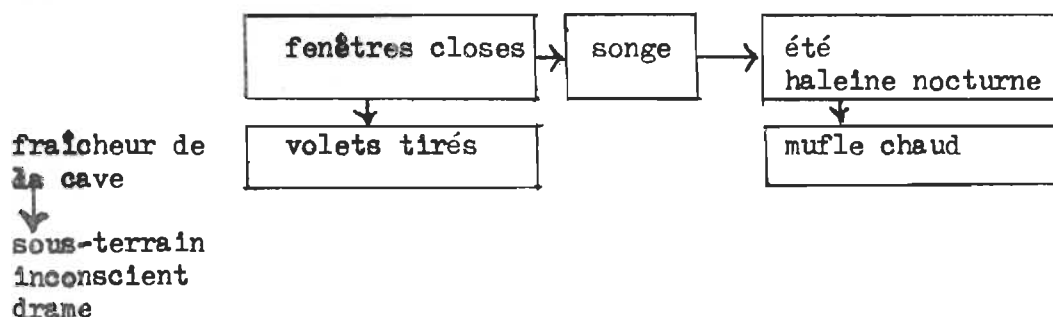
La fenêtre a un grand pouvoir d'expression dans les Chambres de Bois. Lorsqu'elle est fermée, elle est toujours un obstacle qui empêche la vie d'entrer à l'intérieur. Elle décuple, par ce fait même, le pouvoir

¹⁴-Ibid.; p.86

imaginaire de Catherine qui vit dans "une fraîcheur de cave" alors qu'elle sait qu'à l'extérieur, c'est la chaleur de l'été:

L'été respirait son haleine nocturne, pareil-
le à un mufle chaud contre les fenêtres clo-
ses. Les volets tirés sur l'appartement, il
y régnait une fraîcheur de cave¹⁵.

Certaines précisions nous éclairent: dans le frais du drame qui s'élabore dans l'inconscient de Catherine mais non encore senti comme véritable drame, la vie est ressentie comme une chaleur, une passion animale qui se colle à la peau de Catherine bien protégée par "les volets tirés" de l'angoisse protectrice.



Cette conscience de la vie, qui peut être mauvaise à cause des forces obscures encore indéterminées parce que non éprouvées, devient à un moment donné dans la narration, obsessionnelle:

Les deux fenêtres ouvertes, sur la cour et
sur la rue, Catherine alla de l'une à l'autre
à grands pas, comme un animal traqué qui
cherche une issue¹⁶.

Le syntagme "l'animal traqué" manifeste l'obsession angoissée: il se double d'une métaphore: Catherine est aux prises avec ses désirs, ses instincts qui la dynamisent en une sorte de balancier. Nouveau symbole: celui-ci ma-

15-Ibid.; p.102

16-Ibid.; p.133

nifeste encore l'angoisse qui oscille entre la fenêtre de la rue (dynamisme de la vie) et celle de la cour (immobilisme). L'ouverture de ces fenêtres indique que Catherine est désormais consciente du danger respectif de chacune d'elle. Le mouvement continu du balancier accentue l'angoisse devant le choix qui s'offre à elle. "Elle tremblait de froid, n'en finissait pas de comparer la cour et la rue, en un jeu de balance mystérieux et grave, [...]"¹⁷. Le froid métaphorise le drame pénétrant et profond qu'elle vit d'une façon très consciente dans le verbe "tremblait". Le songe n'a plus cours, c'est la réalité qui s'impose à elle péremptoirement. Même le niveau phonique de l'expression impose sa longueur pour mieux marquer l'angoisse du choix à poser: tremblait ____ froid ____ finissant ____ balance.

Nous avons vu au cours du premier chapitre l'importance du symbolisme du masque: nous ne le rappelons que pour indiquer l'angoisse que l'on trouve dans Kamouraska. Elisabeth se surveille pour ne pas être prise en défaut. Ne rien faire qui pourrait révéler des secrets à Jérôme. "Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrices. Elles s'y raccrocha comme à une rampe de secours"¹⁸. Angoisse voulue mais qui devient difficile à supporter. Elisabeth est très consciente de cela puisqu'elle nous donne sa définition de l'angoisse: "C'est une loupe à mille facettes"¹⁹. Cette métonymie définit bien la complexité des différents objets qui provoquent ce sentiment de vertige. Instrument littéraire important dans Kamouraska puisqu'il nous fait connaître toutes les péripéties de la descente

17-Ibid.; p.133-134

18-Id.; Kamouraska, p.27

19-Ibid.; p.211

aux enfers de l'héroïne.

L'angoisse est polyvalente dans ce roman. Elle a le pouvoir de garder Elisabeth au coeur même de la solitude, voire de la mort mythique. Elle est liée à la mémoire d'où rien n'échappe: même pas l'ennui. Bref, l'angoisse est une corde raide qui fait osciller son personnage entre le plaisir d'un retour à une vie passée et le devoir de garder le masque devant Jérôme.

La lucidité d'Elisabeth est aussi un médium d'angoisse comme "la précise mémoire des fous [...], [elle] ramène les faits comme des coquillages"²⁰. Malgré la volonté d'Elisabeth de ne vivre que le moment présent, soit celui de la mort de son deuxième mari, la mort est une force obscure qui décuple l'angoisse. Madame Rolland rejoint un temps passé où elle vécut des moments semblables d'une violence horrible. Dans une sorte de réactions en chaîne, tout le cauchemar de la mort d'Antoine Tassy et tout l'amour passionné pour George Nelson déferle à nouveau dans l'âme d'Elisabeth. "On va jusqu'à prétendre que je suis Mme Rolland, épouse de Jérôme Rolland notaire de cette ville..."²¹ ajoute une troisième dimension à l'angoisse de cette femme.

La souffrance est d'une densité telle qu'Elisabeth divague:

20-Ibid.; p.27

21-Ibid.; p.160

Et si, par une mystérieuse opération, le masque de mon mari allait se retrouver sur les traits du vainqueur? Non, ne tourne pas la tête vers moi, si j'allais reconnaître, sur ton cher et tendre visage, l'expression même du jeune barbare qui fut mon mari? Ricanant et brutal. Levant le bras pour me frapper. Rêvant de me tuer à mon tour²².

On trouve les trois dimensions de l'angoisse dans cette citation. Elisabeth est l'objet de son vertige hallucinogène. La lucidité n'a plus cours et laisse l'angoisse atteindre son paroxysme. Ainsi au début du roman, le même phénomène se produit:

Les objets de Léontine eux-mêmes changent doucement. [...] Imperceptiblement, ils deviennent autres. L'appareil des saintes vieilles filles riches se déploient maintenant sur la commode de Léontine²³.

Tout le présent qui est une sorte de temps immobile se change lui même en un temps passé qui paradoxalement devient temps actuel. Et même si Elisabeth se défend en disant: "Ce n'est rien que l'angoisse", nous connaissons maintenant la puissance évocatrice de ce sentiment. Elisabeth va jusqu'à renier avec violence sa complicité du meurtre:

Mais tu me fais peur. Laisse-moi passer.
Je ne puis vivre ainsi dans une aussi forte terreur. Face à une action aussi abominable.
Laisse-moi m'en aller. [...] M'exclure de ce jeu de mort, entre Antoine et toi. Innocente!
Je suis innocente²⁴.

Si pendant dix-huit ans, l'ordre a masqué les affres de l'angoisse, aujourd'hui tout est perturbé. Malgré une volonté existante d'annihiler l'action de sa mémoire, elle ne peut s'empêcher dans un geste symbolique qui rejoint le "balancier" de Catherine dans les Chambres de Bois, de donner libre cours à sa vraie vie: "elle ouvre la jalousie. Autant en avoir le coeur net"²⁵. Tantôt elle la referme, prise d'effroi devant la réalité

22-Ibid.; p.240

23-Ibid.; p.41-42

24-Ibid.; p.233

25-Ibid.; p.23

qui s'offre à elle. Toujours le même vertige.

Littérairement parlant, la fenêtre est un symbole important dans l'évolution angoissée de cette femme. La fenêtre constellaire à la vitre est l'image des limites. Très reliée avec l'espace clos (l'un ne va pas sans l'autre), la fenêtre fermée est l'obstacle qui empêche l'adhésion complète d'Elisabeth à sa vie passée:

Mme Rolland referme la fenêtre. Elle se retourne vers son mari. Le dos contre la vitre, l'espagnolette dans sa main, elle mesure l'espace réduit entre la rue ruisselante, une vieille charette qui grince et l'homme tout petit, tout rond, tout tendre qui n'en finit plus de penser à la mort qui vient²⁶.

La charette matérialise l'extérieur, l'au-delà, le temps passé, l'homme aimé en l'occurrence George Nelson. La chambre du mourant marque l'alliance de cette femme avec la mort mythique. Elisabeth est menacée par la peur de deux réalités présentes. La charette suscite le long voyage à Kamouraska, l'amour absolu. Le cheval détermine l'impétuosité. Tout devient présent par l'entremise de la fenêtre.

La chambre du mourant est cependant isomorphe de l'abri "pour se protéger, se barricader contre toute attaque de l'extérieur"²⁷. Mais "l'extérieur [n'est-il pas] une intimité ancienne perdue dans l'ombre de la mémoire"²⁸? Elisabeth voit la maison de la rue Augusta dans toute sa réalité. Les volets fermés de sa maison à Québec sont comparables aux yeux fermés qui contiennent l'aire de la maison soreloise, lieu où elle vécut autrefois la terreur et l'amour:

26-Ibid.; p.13

27-Ibid.; p.25

28-Gaston Bachelard; La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1970, p.206

Echapper à l'emprise de cette redoutable demeure de la rue Augusta. Ma vie! Toute ma vie dans son tumulte et sa fureur m'attend là, derrière les volets fermés de la rue Augusta²⁹.

Les volets fermés ont conservé tout le dynamisme des événements qui s'y sont déroulés. Cette maison matérialise à son tour toute la solitude de cette femme qui, enfermée, a préparé tout l'itinéraire d'un voyage aux enfers.

La vitre, à l'instar de "l'eau profonde, infranchissable" est le symbole dans lequel elle puise l'image de la mort qui sépare deux êtres qui s'aiment. La vitre de la fenêtre la garde prisonnière de ce temps passé et l'oblige à vivre dans l'angoisse. Elle la force à demeurer attentive au passé en même temps qu'au présent:

Comme si mon devoir le plus urgent, ma vie la plus pressante était de me tenir là, derrière une vitre, à Sorel, le temps que s'assourdisse tout à fait le souffle rauque de Jérôme Rolland³⁰.

Kamouraska est l'oeuvre où l'angoisse est la plus douloureuse, la plus manifestée. Au fur et à mesure qu'approche le temps du meurtre, la vitre s'associe à la glace:

De nouveau la vitre glacée. [...] A peine relevée de mes couches, je dois reprendre ma faction devant la fenêtre. Fouiller l'horizon le plus loin possible³¹.

La vitre glacée substantialise un peu plus que tout à l'heure la stagnation absolue de la vie de cette femme, son immobilisme, son manque de libération. La vie d'Elisabeth est marquée par une sorte d'absence à toute

29-Anne Hébert; Kamouraska, p.51

30-Ibid.; p.184

31-Ibid.; p.189

vie réelle que l'on traduit par un amour égocentrique de son être.

"...Transie contre la vitre"³², Elisabeth a aussi très peur, ce qui la garde dans une inactivité absolue:

Les longues nuits immobiles près de la
fenêtre. Quelqu'un d'invisible, de fort
et de têtu me presse contre la vitre.
M'écrase avec des paumes gigantesques.
Je suis broyée. J'étouffe et deviens
mince comme une algue³³.

L'angoisse est personnifiée et elle réduit Elisabeth à la vie la plus élémentaire. Une sorte de nourriture primordiale (symbolisme de l'algue) qui constitue l'univers de l'héroïne mais qui lui assure, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la survie et aussi une certaine sagesse. N'isole-t-elle pas ses sens et sa passion, son désir de vivre au coeur même de son être pour n'éveiller aucun soupçon?

Accrochée au rideau de ma chambre. Collée
sur la vitre, pareille à une sangsue. Sorel.
La rue Augusta. Ce lieu d'asile est peu
sûr. Le refuge de ma jeunesse est ouvert,
éventré comme une poupée de son³⁴.

Elisabeth est angoissée devant l'intuition de ses propres forces impétueuses qui risquent de la troubler. Cette interprétation se vérifie au niveau de l'écriture. Les phrases elliptiques pour ne pas dire simplement nominales, à un seul mot parfois, prouvent la fulgurance de son sentiment.

Tous les replis de l'être sont atteints. C'est la démence en son for intérieur:

32-Ibid.; p.191

33-Ibid.; p.195

34-Ibid.; p.197

Moi, Elisabeth d'Aulnières, non pas témoin, mais voyante et complice. [...] Mais placée, immobile et silencieuse, au centre de la maison. Afin que je vois tout et que j'entende tout. Nul part en particulier et partout à la fois. Dans la salle et les chambres³⁵.

Un autre fait montre bien le rôle fantasmagorique de l'angoisse: "Les fenêtres calfeutrées avec de l'étoupe ou du papier journal humide, roulé en boule"³⁶. Aucune communication n'est possible; l'angoisse ajoute plutôt une adhésion totale au meurtre d'Antoine Tassy dans une solitude absolue.

La vitre glacée contribue toujours à la mémoire et à l'angoisse. Constellation symbolique de la maison, de la chambre, la vitre glacée symbolise aussi l'obstacle des principes bourgeois derrière lesquels se rangent mortellement les gens statiques et rigides. Ces derniers à l'instar de l'autruche, se parent des événements de la vie qui dépassent les cadres sociaux contre lesquels une petite femme noire vivante, datant d'une époque reculée et sauvage³⁷, s'est battue pour vivre librement.

Lorsque l'héroïne de Kamouraska accepte librement d'ouvrir la jalousie, la charette semble l'attendre expressément comme si elle avait une mission pour elle: ce qui contribue à raviver l'angoisse: "Un vieux cheval, tête basse, attelé à un tombereau couvert d'une bâche, semble dormir dans la rue, devant la porte cochère des Rolland"³⁸. Le cheval n'a pas l'importance qu'il aura au cours du troisième chapitre. On peut cependant dire qu'il a traversé les temps comme Elisabeth, qu'il est resté le même à l'exemple de cette femme. Il crée l'angoisse puis il disparaît aussitôt!

35-Ibid., p.210

36-Ibid., p.210

37-Ibid., p.250

38-Ibid., p.23-24

Mme Rolland retient un cri. Se précipite vers son mari. S'agenouille près du lit. Jérôme, il y a une charette arrêtée dans la rue, à notre porte! A ce moment précis la charette s'ébranle, et cahote. S'éloigne lentement³⁹.

Le cheval rend Elisabeth esclave de son passé en l'actualisant.

Même si Elisabeth se refuse à ce temps passé, elle doit accepter de le regarder en face sinon elle est davantage torturée...

[...] recommence à tourner en rond. Remonte en hâte l'escalier, [...]. Elle ouvre la fenêtre, redresse l'oreiller, tire le drap. Mme Rolland n'est plus qu'une machine qui s'agite. Tout, pour ne pas succomber au sommeil⁴⁰.

Sa lucidité est objective: le sommeil n'arrangera rien, il ne fausserait que davantage sa vérité. La réalité intérieure de cette femme est trop forte:

Lorsque, épuisée, je sombre dans un lourd sommeil, je rêve que quelqu'un m'appelle d'une voix pressante, déchirante. J'éprouve une attraction étrange qui me soulève de mon lit. Me réveille en sursaut. Me précipite à la fenêtre. Les yeux grands ouverts. Le coeur battant⁴¹.

Cette voix qui est celle de l'angoisse rend Elisabeth on ne peut plus vulnérable. Elle est placée dans une irréconciliable dualité de situations. Sa lucidité lui fait toujours percevoir de la façon la plus aiguë la coexistence d'attitudes contradictoires, source d'angoisse.

1.02 La lumière.

Si le symbolisme de la fenêtre a une grande importance dans des personnages hébertiens, c'est qu'il fait partie de la constellation sym-

39-Ibid.; p.24

40-Ibid.; p.37

41-Ibid.; p.116

bolique de la lumière. La fenêtre n'est pas seulement obstacle, elle est aussi source de lumière. Celle-ci est un apport important dans la connaissance de la vie angoissée.

A la première lecture, le symbolisme de la lumière n'apparaît pas spécialement important dans Le Torrent. En y regardant de plus près, on perçoit que la lumière non naturelle (elle est donnée par une énergie qui vient du feu et d'un combustible) est d'une importance fondamentale. N'apparaissant pas venir du ciel, elle coïncide avec la lumière ouranienne:

Dans ce cercle lumineux, les mains de ma mère entrèrent en action. Elle s'empara du livre. Un instant le "Claudine" écrit en lettres hautes et volontaires capta toute la lumière, puis il disparut et je vis venir à la place tracé de la même calligraphie altière: "François". [...] Et ainsi dans ce rayon étroit, en l'espace de quelques minutes, les mains longues scellèrent mon destin⁴².

La lumière s'accompagne du symbolisme de l'oeil et de celui de l'auréole dont "le cercle lumineux" est la représentation iconographique. La lumière est donc isomorphe du "caractère surnaturel" de l'auréole dans laquelle l'entrée en action des deux mains est une prise de possession très nette. Par la lumière, les mains de Claudine accentuent l'angoisse de François⁴³. Leur action inspire à François l'horreur d'une chute définitive dans le chaos de la conscience ténébreuse. La lumière est symbole d'exaltation d'une conscience grandement angoissée par la lucidité du pouvoir trop autoritaire des mains maternelles qui substantifient l'autorité surhumaine de Dieu (inhumaine de Claudine) et par la certitude que les gestes instinctifs sont mauvais. La lumière valorise la nuit, le repli sur soi

⁴²-Id., Le Torrent, p.19

⁴³-L'étude de François demeure obligatoire: rappelons, une fois de plus, que son personnage est le prolongement de celui de Claudine.

d'où l'angoisse de la prédestination. Les mains surdéterminent le destin : elles ont le pouvoir de jeter le sort. Le rayon exprime l'influence primordiale et stérilisante de ces mains dans la vie de François. Mains qui obligent désormais celui-ci à personnifier Claudine par le rayon même. Ainsi le rayon, la calligraphie et la lumière nous assurent que François continue Claudine.

Comme nous le verrons pour les autres romans, la lumière aide à une prise de conscience personnelle sur la condition de la part des personnages. Elle manifeste l'impossibilité de s'en sortir :

Et, aujourd'hui, de trouver ainsi cette femme aux yeux si étonnamment semblables, rivés sur moi, je crois voir mon témoin surgir au jour. Mon témoin occulte émerger dans ma conscience, en face de moi, bien au clair.[...] Je sais que je ne pourrai jamais m'en débarrasser⁴⁴.

Associé à la lumière du jour le témoin a une valeur sémantique très riche. La lumière manifeste la connaissance des instincts, des désirs, des passions. L'angoisse s'intensifie à mesure que la conscience s'éclaire. Amica, isotope du jour, de la lumière, de la conscience, provoque une recrudescence du sentiment chez François qui la considère témoin. La conscience, les instincts, Amica, la lumière sont refusés même si François les désire, les veut comme siens ; il est incapable de les assumer. Voilà pourquoi le rayon de la lumière joint à la soudaineté de l'émergence a une valeur symbolique de pureté exclusivement morale et janséniste. La lumière de ce conte est inductrice de l'ange que l'on trouve d'ailleurs dans le Printemps de Catherine.

L'héroïne de ce conte est associée à la lune, raison pour

⁴⁴-Id. : Le Torrent, p.50

laquelle nous l'adjoignons au symbolisme de la lumière:

Odeur d'herbe sèche, face blanche et mouillée
de sueur qui brille dedans d'un pâle vert lu-
naire. Pauvre lumière blafarde, dans ton ray-
onnement⁴⁵ vient vers toi le premier homme.

Tout l'axe de sélection de cette citation corrobore le symbolisme lunaire. Les épithètes: sèche, blanche, mouillée, pâle, blafarde, associées à la lune, nous laissent facilement voir que Catherine est déjà soumise au destin de l'astre, c'est-à-dire à la mort. Son rayonnement ne fait qu'aggraver le sort de celui qui vient vers elle. La lune meurt trois jours par mois: cette assertion apparemment banale a son importance. Le soldat qui se tient dans le rayon lunaire voit la lune mourir et risque d'y mourir aussi. Catherine manifeste toute la condition féminine: le symbolisme lunaire surdétermine ce point. La jeune fille est l'archétype de la femme fatale: de Puce qu'elle était, elle est maintenant séductrice par le rayonnement.

La véritable lumière du jour est cruelle: elle lui fait réaliser sa laideur physique en même temps que l'amour;

Le matin bouge au ciel. [...] Catherine est debout. Elle regarde le garçon, pour la dernière fois. Il est si beau, il est si jeune. Non, c'est impossible il ne me verra pas dégrisé. Je n'entendrai pas le son de son rire humilié, quand il m'apercevra et constatera sa méprise. Il ne saura pas qu'il a étreint La Puce à la tête de mort, la risée et le dédain de tous⁴⁶.

L'angoisse est à son paroxysme, son importance est capitale. Ce sentiment prédestine la mort physique ou psychologique que "tête de Mort" exprime.

⁴⁵-Ibid.; p.100

⁴⁶-Ibid.; p.101

C'est encore en raison de la lumière du jour que l'on peut vérifier l'angoissante cruauté de la vérité dans La Robe Corail:

Mais Emilie a la vague impression que son bonheur ne résistera pas au jour, comme ces vapeurs blanches que perce le soleil et qui flottent, toutes déchirées avant de disparaître⁴⁷.

Tout rêve concrétisé la nuit ne résiste pas au soleil destructeur du monde: de sorte que les héroïnes hébertiennes sont continuellement plongées dans les ténèbres angoissantes du mal qui identifient la chair. La fatalité coïncide avec ce mal. La vie ne semble possible que dans le songe.

Dans le conte La maison de l'esplanade, la lumière entre en lutte contre l'aspect ténébreux de Stéphanie de Bichette. Le soleil met en relief la vie stagnante et étouffante de la vieille demoiselle;

Les habitants voyaient avec regret se désassembler l'étrange équipage qui tranchait, dans la lumière du⁴⁸ matin, de toute son apparence fantomatique.

Le soleil ne provoque pas d'angoisse: la vieille fille est sans ambition, sans passion. Il y a longtemps qu'elle ploie "sous le poids" d'une raison froide dépourvue de sentiments humains et liée aux normes bourgeoises dont la momie est synecdoque.

La mort de Stella recèle une lumière agressive. La comparaison du "rayon de soleil [...] rendu visible comme un éclat de couteau"⁴⁹ vérifie notre assertion. Ce rayon de soleil ne réchauffe pas: il est froid. Il confirme une puissance phallique de la maladie qui fait frissonner Stella devant la mort. C'est l'heure où le soleil couchant, métaphorisant la

⁴⁷-Ibid.: p.76

⁴⁸-Ibid.: p.116

⁴⁹-Ibid.: p.184

lucidité de cette femme, glisse sémantiquement au sens de justicier. L'éclat du couteau tranche le bien et le mal: éclat qui évoque d'ailleurs l'image de la conscience angoissée devant la mort. Le rayon de soleil ne libère pas, il ne mobilise aucune puissance devant la nuit qui vient. Notre étude sur le feu corroborera cette interprétation. Stella est sur le point de mourir et ne voit autre chose que le "froid, l'éclat du rayon et la mort". Tous ces sèmes rendent bien l'absurdité de la lumière qui contribue à l'angoisse. Voilà comment le recueil du Torrent fait de la lumière un symbole d'angoisse.

Ce sentiment n'est jamais à vif au début des romans. Les Chambres de Bois ne fait pas exception. C'est plutôt un ennui qui est d'abord manifesté. La lumière s'éteignant dans le château de Michel, Catherine devient plus attentive. L'oreille se tend dans la découverte de la solitude et de l'ennui existentiel:

Elle éteignit la lampe, tandis qu'une voix murmurait humblement en s'éloignant:

Bonne nuit, Catherine, dors bien toute petite fille, je veille dans la pièce à côté.

Et Catherine, ne bougea pas, attentive au décroissement lent des pas de son mari⁵⁰.

Lorsque l'oreille n'entend plus, c'est le vide. C'est la solitude totale et l'ennui. La lumière de la lampe disparaissant fait passer de l'espace clair à la noirceur. Espèce de dialectique que l'on trouve dans les trois parties du roman. Il suffit de se rappeler le bel échiquier noir et blanc. Notons qu'ici, il y a présence tacite de la partie noire (absence de lumière): ceci nous incite à croire que le drame de Catherine commence par la disparition de la partie blanche. Cette blancheur donnait aux choses et aux

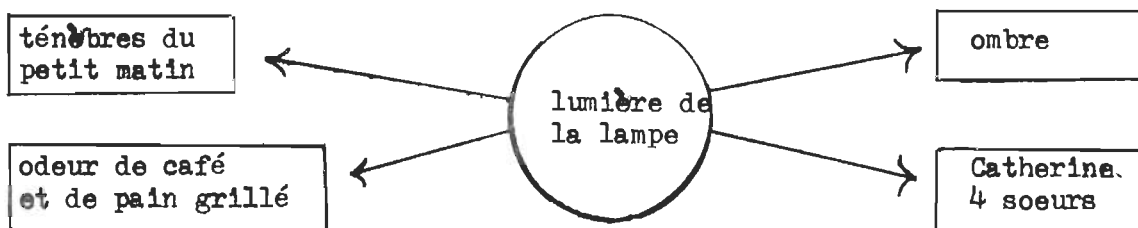
êtres leur netteté de caractère et d'expression. Cette lampe éteinte nous place dans un monde de noirceur, pour mieux dire, dans une conscience ténébreuse où la peur et l'angoisse s'installent. La lampe métaphorise Catherine dans son statut d'objet qui attend. Le lendemain matin, elle allume cette lampe et l'espace clair succède à l'espace noir :

Mais, en guise d'infantes, Catherine retrouvait souvent, claires et vivantes, dans les ténèbres du petit matin, surgissant autour de la lampe et répandant des odeurs de café et de pain grillé, quatre filles soeurs portant des peignes et des cheveux flottants. [...] La plus grande avait les cheveux obscurs et gardait sur elle tout l'ombre du père⁵¹.

Précisons que l'espace clair n'est qu'un cercle lumineux ne donnant pas une parfaite conscience de la réalité concrète de la chambre. Dans ce sens, cette lumière artificielle rejoint le symbolisme de la lampe du Torrent. C'est un rayon de lumière ayant le même sème de soudaineté; il est signifié ici par le paradigme "surgissant". Il permet à Catherine de voir une réalité imaginaire bien à elle: celle de son enfance où elle a donné "asile au rêve". Un parallèle s'établit entre le père et Michel. Catherine n'était-elle pas opprimée par un père qui refusait, qui lui refuse encore tout amour, toute communication? Ne garde-t-elle pas "tout l'ombre du père"? Mariée, elle subit le même sort de la part de son mari. D'où l'angoisse de vivre dans une pareille atmosphère. Le songe paraît comme un pouvoir d'équilibre entre sa vie instinctive frustrée et la dure réalité de la noirceur quotidienne. Des profondeurs du songe, __des ténèbres, la lampe fait revivre un passé qui, somme toute, n'est pas heureux. La seule différence étant dans le rappel d'une belle et bonne sensualité "d'odeurs de café et de pain grillé" créé par le pouvoir imaginaire du clair-obscur

51-Ibid.; p.85

des ténèbres du matin qui naît.



Ce sème de la soudaineté que le texte met en relief dans les différents paradigmes "surgissant__crevaient__soudain__tout à coup" revient dans les mots "brusquement" et "vif" de la prochaine citation:

Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle un vif bouillonnement de lumière argentée. Michel, ébloui, mit la main sur les yeux. Il supplia Catherine de ne point demeurer là et de tirer le rideau à cause du soleil. Catherine ne broncha pas, les yeux grands ouverts, nimbée de lumière de la tête aux pieds⁵².

Retenons que le paradigme des adjectifs "vif, argentée, ébloui, ouvert, nimbée" précise la pureté de la lumière. L'adjectif le plus important de ce paradigme est "nimbée" car il établit une relation sémantique avec le cercle lumineux de la lampe. Il met un point final à notre recherche quant à savoir l'origine de la lumière. C'est une lumière spirituelle, morale qui entoure Catherine faisant d'elle l'image de la Vierge Marie. Cette interprétation peut être vérifiée par le rapport de contiguité syntaxique et sémantique que l'on trouve entre "argentée" et "nimbée". Elle est à Michel une apparition (sème de soudaineté) de la rectitude morale que le soleil (symbole de Dieu) couvre. La lumière est un pouvoir de connaissance des différentes métamorphoses de la jeune femme jusqu'au paroxysme de l'angoisse tant chez Catherine que chez Michel. Celle-ci, ayant voulu res-

52-Ibid.; p.89

sembler le plus possible à la palette de Michel doit rejeter tous les désirs de l'amour charnel. Le soleil est à la fois le reflet et la substance créant un rapport d'intimité entre le mari et la femme. Une sorte de dialogue mystique s'établit:

_Tu es fine, blanche et douce, Catherine.
Tu entreras dans la maison des seigneurs
par la porte la plus haute, et la servante
s'inclinera devant toi⁵³.

Mais le soleil recoupe un autre sens: il peut être destructeur. C'est pourquoi Michel défend à sa femme de s'exposer au soleil qui "colore et brûle". Sous l'action directe du soleil, elle redeviendrait sensuelle et charnelle: ce qu'il ne peut supporter. Catherine ne pourra s'empêcher de crier de douleur devant une telle limitation.

Le symbolisme de la lumière des Chambres de Bois ne s'arrête pas là. Polyvalent, on le retrouvera au cours du troisième chapitre. La lumière ne sera pas là productrice d'angoisse mais créatrice de l'amour.

En attendant, la lumière a le pouvoir de choquer les ténébreux:

Elle tenta de mettre de l'ordre, sans rompre aucun silence.
Et tout à coup, Michel fut devant elle, avec un visage de somnambule que griffait la grande lumière de midi. D'une voix éteinte, il demanda du café et insista pour que Catherine tirât les rideaux⁵⁴.

53-Ibid.; p.92

54-Ibid.; p.69

Toute l'agressivité contenue dans le verbe "griffait" est doublement éclairant sur les faits et gestes du mystérieux Michel⁵⁵. La lumière prouve que ce dernier ne sort pas victorieux de sa nuit. Le contraste de la lumière de midi, justement celle qui ne produit pas d'ombre, a pour effet de mettre en relief la présence soudaine de Michel. Le visage étant un aspect de la personne on découvre une apparence de l'inconscient que le syntagme nominal "visage de somnambule" renferme. Malgré lui sans doute, Michel véhicule cet aspect de son Moi intime qu'il préfère nocturne. Le visage étant la partie la plus élevée de l'homme, il symbolise la conscience spirituelle de l'âme. C'est la seule partie de son être qu'il nous est donné de voir dans toute la violence d'une lumière sans ombre. Le sème de la soudaineté met en rapport "griffait" et "lumière de midi" pour donner la métonymie de la violence. Il se produit une cristallisation de l'angoisse puisque l'auteur la détermine par "Et tout à coup". D'ailleurs le désordre matériel n'est-il pas l'image du désordre psychologique et spirituel de Michel.

La lumière nous éclaire sur le couple :

Mais, tout le jour, elle s'appliquait à
devenir ce que Michel désirait qu'elle fût.
Elle apprenait des fables et des poèmes par
cœur. Cela lui tenait compagnie durant le
silence des longues heures penchées sur la
toile et le lin. Et parfois, fables et poèmes,
en leur vie possédée, crevaient comme des veines
de couleur, au milieu des plus blanches
broderies⁵⁶.

Nous voyons, ici, la dichotomie de l'être dans le paradigme verbal "s'appliquait à devenir__désirait". On sent nettement la confirmation de deux états

⁵⁵-Nous sommes obligée de tenir compte de ce personnage étant donné que le sort de Catherine mariée est infiniment lié à celui de son mari. De plus, le rôle critique du personnage de Michel est là pour donner tout le relief de la pensée hébertienne à l'égard de Catherine.

⁵⁶-Ibid. ; p.84

d'être et paradoxalement l'involution de Catherine, la pénétration dans une noirceur qui n'est pas essentiellement voulue. On connaît l'effort qu'elle fournit pour rejoindre l'état de Michel. En plus, Anne Hébert nous communique dans l'expression de cette citation, sa pensée critique. La troisième et la quatrième phrases se rapprochent de ce qu'elle dit dans Poésie et solitude rompue:

La poésie est une expérience profonde et mystérieuse qu'on tente en vain d'expliquer, de situer et de saisir dans sa source et son cheminement intérieur. Elle a partie liée avec la vie du poète et s'accomplit à même sa propre substance, comme sa chair et son sang. Elle appelle au fond du coeur, pareille à une vie de surcroît réclamant son droit à la parole dans la lumière. Et l'aventure singulière qui commence dans les ténèbres, à ce point sacré de la vie qui presse et force le coeur, se nomme poésie⁵⁷.

Il n'est donc pas fallacieux d'ajouter que le jour est comparable à l'inspiration du poète qui doit se retirer dans le silence (ténèbres-noirceur) s'il veut naître à la parole. C'est l'expérience de Catherine qui du fond de son repli fait surgir "au milieu des plus blanches broderies, fables et poèmes". Le verbe "crevaient" manifeste la liquéfaction de cette vie intérieure sur la réalité des jours donnant ainsi l'impression d'un certain équilibre. Ce n'est qu'une impression cependant; cette liquéfaction des "poèmes et des fables" n'est qu'un recours pour imprégner davantage la réalité de cette vie profonde et mystérieuse du songe. C'est aussi la tentation très grande de la séduction de Michel, de la poésie, de l'art, d'un retour à la pureté de l'enfance.

57-Anne Hébert; Poèmes, éditions du Seuil, Paris, 1960, p.67

La fenêtre fermée des romans aurait pu avoir une action salvatrice sur les héroïnes si elles avaient pu assumer la lumière de la conscience, la connaissance des instincts sans que le Sur-Moi exerce son action néfaste et angoissante. Kamouraska renferme le même isomorphisme. Tenons compte cependant que l'action de cette oeuvre se déroule entre deux heures du matin et le début de veillée de la même journée. La naissance du jour vient donc augmenter la fulgurance des sentiments et des émotions de l'héroïne.

L'aube devient l'image de l'angoisse. Si dans la réalité, c'est le moment où la nuit se mêle au jour, chez Mme Rolland c'est le moment où le temps passé chevauche le temps présent. Mme Rolland distingue de plus en plus en mal les limites de la vie quotidienne et celles de la vie passée :

Le jour point déjà. Quelle heure sinistre
que l'aube, ce moment vague entre le jour
et la nuit, lorsque le corps et la tête flanchent tout à coup et nous livrent au pouvoir occulte de nos nerfs. Toute la nuit sans dormir.
L'insomnie nous a défaits⁵⁸.

L'insomnie, image de la lucidité, sorte de lumière mêlée à l'aube, métamorphose les choses en "pièces à conviction" :

Les rideaux de toile rouge sont tirés.[...] Il y a du soleil qui passe à travers les rideaux. Cela fait une lueur étrange, couleur de jus de framboise, jusque sur le lit. Mes mains dans la lueur, comme une eau rouge. [...] Ah! on dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front⁵⁹.

Le même sens de soudaineté que nous venons de voir dans les Chambres de Bois

58-Id.; Kamouraska, p.25

59-Ibid.; p.40

est présent dans Kamouraska. Il colle davantage, ici, à l'angoisse qu'à la lumière. Les rideaux et le lit sont sous l'effet de la lumière, allégorie de l'immense plaque de sang d'Antoine Tassy sur la neige: les mains d'Elisabeth sont celles qui ont commis le meurtre; la couronne de fer est l'image du passé demeuré vivant dans sa mémoire. La lumière a le pouvoir de faire entreprendre un périple qui conduit à la mort. Elisabeth a une obsession angoissée de la lumière.

Dans cette optique, les personnes prennent leur grandeur fantasmagorique et vraie:

Justine Latour, Sophie Langlade, je les reconnais bien ces deux-là, toutes timides et affolées. La troisième porte un masque de papier gris. Une pipe de plâtre bien culottée est pendue par un ruban à sa ceinture. [...] La troisième de ces femmes s'appelle Aurélie Caron.

[...] C'est bien ce que je craignais, les trois femmes ont grandi. Grandeur nature elles envahissent à présent la petite chambre de Léontine Mélançon.⁶⁰

Aurélie Caron et son masque gris est l'image de la prisonnière qui paie pour le crime d'Elisabeth. Son accoutrement est bien celui de la prisonnière à laquelle les matrones ont attaché la pipe. Aurélie est symbole de justice. Ces trois personnages dont la grandeur nature vient encombrer la "petite" chambre marquent bien les fantasmes auxquels Elisabeth fait face.

La lumière est donc toujours un symbole cruel. Elle oblige à l'angoisse de revivre un temps où la violence est à l'égal de la mort et de la souffrance:

60-Ibid., p.41

C'est à cause de la lumière. C'est un phénomène de la lumière. Cela est entré dans la pièce avec ces rayons pointus qui déchirent mes yeux. Ces images monstrueuses, aiguës comme des aiguilles⁶¹.

L'aiguille est symbole de vérité réelle du passé. Elle est instrument de torture angoissante qui force Elisabeth, dans tout son être "à l'attention la plus stricte":

La vraie vie qui est sous le passé. Des fines piqûres d'insectes apparaissent dans le bois du lit, vermoulu. La chambre tout entière est rongée⁶².

...par l'angoisse d'accéder de plein gré à cette vie passée. Tout son cosmos est transformé par la lumière vive qui fait renaître le passé (symbolisme du ver) comme étant la vie, la "vraie". Le présent se décompose sous l'action d'une lumière qui devient de plus en plus éclatante: "La lumière me blesse toujours. Je la sens en aiguilles rouges, brûlantes, sous mes paupières fermées". L'association lumière-aiguille fait renaître l'énergie primordiale et cela ne se fait pas sans heurt, sans douleur. Pour Elisabeth, c'est un passage à un état supérieur, c'est aussi la signification d'une situation qui tourne au désastre. Les aiguilles rouges corroborent cette interprétation. Elles dardent leur éclat sur des événements avec une immense et irrésistible puissance. Elles sont aussi là pour assurer l'évolution de cette vie passée à notre connaissance. La lumière est l'essence même de l'écriture qui nous donne accès à la vérité profonde du roman.

⁶¹-Ibid.; p.41

⁶²-Ibid.; p.104

⁶³-Ibid.; p.109

La lumière vive passe en revue tous les objets qu'Elisabeth a touchés. C'est d'ailleurs l'image d'une loupe grossissante... C'est la connaissance de la maison, rue Augusta, à Sorel. C'est la métaphore d'une transfiguration qui nous révèle le surréel:

Depuis un instant il y a quelque chose qui se passe du côté de la lumière. Une sorte d'éclat qui monte peu à peu et s'intensifie à mesure. Cela devient trop fort, presque brutal. J'ai envie de mettre mon bras replié sur mes yeux, pour les protéger contre l'éblouissement⁶⁴.

La lumière atteint vraiment son intensité quand elle force Elisabeth à revivre la haine éprouvée contre Antoine Tassy. "Un long rayon traverse la pièce, m'atteint de plein fouet. Je suis prise au piège de la lumière à mon tour"⁶⁵, comme Michel dans Les Chambres de Bois. Cette lumière violente, "insupportable" est aussi l'expression de la puissance de l'amour réciproque d'Elisabeth et du docteur Nelson:

La lumière insupportable. Les fenêtres sans rideaux aussi.
Une voix rude, précipitée, méconnaissable donne des ordres.
__Ne touche pas à la lampe. Enlève ton châle. Ta robe maintenant. Tes jupons⁶⁶.
Continue. Déshabille-toi complètement.

Voilà que la lumière nous initie à cette histoire de fureur, de neige, d'amour et de meurtre en même temps qu'Elisabeth revit dans toute l'angoisse absolue sa "vraie vie". Toujours l'angoisse se manifeste en un va et vient chez Elisabeth, tel le corps subissant les mouvements de systole et de diastole du coeur. Mme Rolland subit les assauts et les reflux de sa mémoire.

⁶⁴-Ibid.; p.50

⁶⁵-Ibid.; p.147

⁶⁶-Ibid.; p.158

L'association lumière-mémoire nous rappelle l'état de tension extrême où se trouve Elisabeth. "La mémoire, lanterne sourde brandie à bout de bras. Ta maison" ⁶⁷. Dans cette cosmogonie de la lumière, la lanterne est symbole d'illumination et symbole de permanence du fait qu'elle est un terme concret.

Tout au long de notre analyse sur la lumière, les astres lunaire et solaire ont jalonné le texte. Ils sont la preuve la plus pertinente qu'une autre association symbolique existe: celle de la lumière-temps. Ces deux astres marquent bien le jour et la nuit métaphorisant le temps qui à son tour, fait appel à la mémoire. Le conte du Torrent est écrit à l'imparfait: temps qui indique l'antériorité des faits. François se sert de sa mémoire pour nous faire connaître son histoire. Le temps retrouvé est cependant mythique c'est-à-dire qu'on ne trouve aucune date qui pourrait situer davantage les moments. Ce qui nous permet d'avoir la certitude que tous les événements passés ont une influence primordiale sur le présent, dans l'élaboration de l'angoisse. Ainsi, on peut lire le conte du Torrent au présent et nous sommes assurée qu'une même vérité se dégagerait. Mais comment le temps est-il épiphanie de l'angoisse?

Le temps manifeste ce sentiment chez Claudine et François par la lucidité implacable qui les fait mémoriser la cause de leur perturbation. Pour Claudine, François est un symbole vivant du passé toujours présent. Il devient au fur et à mesure que le temps passe, un rappel cuisant d'une faiblesse de la chair. François est né hors les cadres du

⁶⁷-Ibid.:p.142

mariage. Plus il vieillit, plus il approche de l'âge d'un temps mythique où sa mère l'a conçu :

Si c'est pas la belle Claudine...
Te retrouver ici!... T'as quitté
le village à cause du petit, hein?...
Un beau petit gars... oui, ben beau...
Te retrouver, ici⁶⁸.

La lucidité, nous l'avons vu, tend à la dialectique car elle est prise de conscience de la véritable identité. Voici qu'un étranger en même temps que François contribue à la vérité. Claudine ne supporte pas l'angoisse, elle réagit violemment :

Ma mère travaillait sans relâche et je
participais de ma mère, tel un outil
dans ses mains. Levées avec le soleil,
les heures de sa journée s'emboîtaient
les unes dans les autres avec une justesse
qui ne laissait aucune détente possible⁶⁹.

Le travail est donc lié au temps : il est l'assurance que le temps passé rejoint le temps présent comme on le verra dans Kamouraska. Claudine est certaine de cela. François qui participe de sa mère en est la preuve la plus irréfutable. Elle est donc impuissante devant le temps, d'où son angoisse. Sentiment qui se manifeste encore par une représentation très allusive dans le texte suivant :

En dehors des leçons qu'elle me donna
jusqu'à mon entrée au collège, ma mère
ne me parlait pas. La parole n'entrait
pas dans son ordre.
[...]
L'heure des leçons terminée, un mutisme
total envahissait à nouveau le visage de
ma mère. Sa bouche se fermait durement,
hermétiquement, comme tenue par un verrou
tiré de l'intérieur⁷⁰.

L'angoisse est métaphorisée par le "verrou tiré de l'intérieur" qui empêche toute communication avec le monde extérieur. Le contact entre la mère et son fils prend une toute autre couleur : celle de la culpabilité.

68-Id., Le Torrent, p.15

69-Ibid., p.8

70-Ibid., p.8

Il n'en reste pas moins que cette culpabilité est le fruit de la lucidité angoissée devant la réalité présente et devant la réalité future (François).

L'angoisse est due aussi à une sorte de dialogue intérieur qui devient l'image d'un duel :

Je ne distinguais pas pourquoi ma mère ne me punissait pas sur-le-champ. D'autant plus que je sentais confusément qu'elle se dominait avec peine. Dans la suite j'ai compris qu'elle agissait ainsi par discipline [...] ⁷¹.

La discipline fait aussi partie de la constellation du temps, elle est isomorphe du travail. Elle est faux bouclier contre l'angoisse.

Il est intéressant de constater comment le temps a la même influence sur François que sur Claudine. L'un étant le prolongement de l'autre. De façon paradoxale cependant. Effectivement, le temps déterminé pour la rentrée au collège recoupe tout le symbolisme de la maison close. Pour Claudine, cette maison close devient isomorphe du travail et métaphore de la discipline : fausse sécurité qui manifeste dans une sorte de renversement sémantique l'angoisse morbide qui habite cette femme vis à vis de la vie :

Pleurnichard : Enfant sans énergie ! J'ai reçu la réponse du directeur ; tu entreras au collège, jeudi prochain, le quatre septembre ⁷².

François a la conscience très nette d'une fuite silencieuse de la vie dans cet espace fermé du collège : l'angoisse est à l'égal de cette connaissance des choses. C'est d'ailleurs au collège

⁷¹-Ibid. : p.9-10

⁷²-Ibid. : p.18

que le temps lui fait ressentir la vérité intolérable sur son être condamné à une passivité intérieure. Le plus court laps de temps est isomorphe de son désespoir:

En une seconde, je mesurais le néant de mon existence. Je pressentais le désespoir. Alors, je me raidissais. J'absorbais des pages entières de formules chimiques⁷³.

En somme, ce moyen d'évasion dans le temps est illusoire et il s'agit moins d'accès au monde que de limites. C'est toujours avec la même angoisse que François déclare:

À la lecture des notes et surtout à la distribution des prix, je retrouvais la même impression de dégoût infini que je ne parvenais pas à maîtriser malgré mes efforts⁷⁴.

Quoi qu'il fasse, François subit passivement ce sentiment de dégoût et d'absence au monde extérieur. Il est le fils de Claudine absolument inhibé par le temps réel de son éducation: car le temps est mémoire:

Je restais des heures à contempler un insecte, ou l'avance de l'ombre sur les feuilles. Des journées entières aussi à évoquer certaines fois, même les plus éloignées, où ma mère m'avait maltraité. Chaque détail restait présent⁷⁵.

Dans le court récit, lorsqu'on approche de la mort de Claudine, le temps mythique se fait réel et constitue ainsi une certaine prise de possession du réel: "Le soir, je me relevais, une fois ma mère endormie, et j'allais me percher dans le fenil au-dessus de perceval⁷⁶".

⁷³-Ibid., p.22

⁷⁴-Ibid., p.22

⁷⁵-Ibid., p.29

⁷⁶-Ibid., p.29

Ce temps du soir déterminé par l'emploi de l'article défini est limité. Le pouvoir réel perd de sa valeur fulgurante au profit du temps mythique encore; plus loin, il apparaît nettement plus réel. "Le jour de la rentrée approchait⁷⁷"; Ce soir-là, la bête était déchaînée⁷⁸". L'adjectif démonstratif joue pleinement son rôle sémantique: il précise que quelque chose se prépare véritablement.

La deuxième partie du conte est maintenant racontée au présent. Le passé laissait facilement prévoir que le temps serait habité par l'angoisse. Dans la seule page 35, sur une quantité de 50 substantifs, 7 nomment l'angoisse et ses corollaires de peur et de terreur. L'importance de toutes les impressions désagréables subies au cours de l'enfance est concrétisée. Adolescent ou adulte, François sait qu'il ne sera jamais "un homme libre". Cette page mentionnée donne au reste du conte sa tonalité générale. "Le soleil de mars" n'est pas régénérateur du printemps, il est néfaste. Cette saison, première dans l'ordre de l'année, contamine toutes les autres saisons. Elle n'a pas cette limpidité accueillante qui tend à la contemplation, à l'admiration qui donne la vie. "Cette image dense me pourrit le soleil sur les mains. La touche limpide de la lumière est gâtée à jamais pour moi⁷⁹". Le temps a un caractère morbide: il est l'image de François comme il est celui de Claudine. Aucune aspiration à la vie en soi, toute la vie que fermente la nature à ce moment de l'année n'a aucun pouvoir sur ces deux personnages. Le désir qu'a François de la femme, ne fait qu'augmenter la tension qui existe déjà dans son être:

77-Ibid.; p.31

78-Ibid.; p.32

79-Ibid.; p.36

Je suis parti à sa rencontre. J'ai repris le trajet de mon enfance, vers la grand'route. Ce trajet de quand j'étais innocent et que je cherchais un être fraternel, qui me fut refusé⁸⁰.

Le printemps symbolise généralement la période de l'enfance. Assimilé à la pourriture, il a valeur sémantique de chaos qui est "une projection assimilatrice de l'angoisse". Car, selon Gilbert Durand, l'assimilation[...] est la première expérience du temps⁸¹. Voilà pourquoi l'expérience de la femme est aussi une analogie du temps: elle est une redoutable réalité mythique qui contribue davantage à sa destruction. Isomorphe du printemps, elle a la faculté de déterminer le destin de l'homme. "J'irai jusqu'au bout, jusqu'à la plénitude de ce mal qui m'appartient bien en propre, à présent, et que j'ignorais ce matin"⁸². Aucun épanouissement apporté. Le temps reste cahotique et inhibé d'angoisse jusqu'au moment où Amica s'en va. La lutte intérieure est perdue: François est désormais matérialisé par le torrent.

Le temps ne donne aucun compromis à l'angoisse de François. Il contribue à la condamnation de François dans la recherche de Soi. Le rêve marque la fragilité de ce désir et le phantasme indique la lutte violente que se livrent les instincts et la conscience.

Cette interprétation se vérifie dans La Robe Corail:

⁸⁰-Ibid., p.37

⁸¹-Gilbert Durand; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.77

⁸²-Anne Hébert; Le Torrent, p.43

Ce ne serait rien d'être revenu, à l'aube froide et mouillée, si seulement, après la séparation, l'on avait le temps de réaliser un peu ce que ça peut signifier la séparation après cette connaissance et cette union qu'on a eues⁸³.

Malgré la lourdeur stylistique de ce texte, les épithètes "froide, mouillée" démontrent qu'Emilie est figée (froid). Elle est entièrement substantialisée du principe humide (mouillée), d'où la souffrance de l'angoisse contenue sémantiquement dans "ce ne serait rien d'être revenue".

Le temps a un caractère de permanence sans couleur dans La maison de l'esplanade. Il a figure de l'ennui. Il présente un aspect d'inconscience qui nous apparaît dans le refoulement des conflits que peut créer la vie vécue avec passion:

Quel fil mystérieux retenait Stéphanie sur la terre? A la voir, on aurait cru qu'un souffle eût suffi à la renverser, et pourtant elle ne cessait de durer⁸⁴.

Stéphanie semble être un personnage tiré de l'au-delà des temps qui attend je-ne-sais quelle occasion pour se retirer.

Le conte Un grand mariage recoupe le même sémantisme mais d'une façon plus acerbe. Marie-Louise éprouve un ennui affreux du fait que le temps la garde passive, réduite... à observer, à réagir plutôt qu'à s'imposer comme un être libre. Ennui devant l'immanence de son être voué au maintien de l'espace et à l'entretien du foyer. Augustin qui ne comprend rien à cet ennui existentiel,

83-Ibid.; p.76

84-Ibid.; p.121

[...] regardait le carreau comble de signatures féminines, gravées en tous sens, comme sur un contrat d'importance. Il évoquait cette longue chaîne de femmes désœuvrées, recluses en ce manoir dont l'emploi du temps avait été "rien", "rien", "rien", alors que là, tout à côté, passait le fleuve immense et dur⁸⁵.

Isomorphe du temps, le fleuve rappelle la dure réalité qu'est le quotidien des jours qui recommencent toujours pareils aux autres. Polymorphe, il est aussi le symbole d'une vie qui rêve d'un ailleurs. Tenons compte aussi de ce que ce monologue est livré par un homme; le fleuve revêt son caractère phallique: les épithètes "immense, dur" le manifestent. L'homme nous donne son point de vue typiquement masculin: la femme est vue comme un objet utile qui se doit d'être asservie depuis tous les temps. Elle est aussi vue comme un objet sexuel toujours présent et né pour satisfaire les besoins bio-génétiques de cet élément mâle.

L'arrivée de Délia, la métisse, perturbe ce temps mythique en un temps précis: "25 mai...1890". Comme nous le verrons dans Kamou-raska, le temps ainsi déterminé fait jaillir à son plus haut point l'angoisse de cet homme qui n'a pas de respect pour l'Autre en l'occurrence la femme. Avec la venue de la métisse, le temps est oppresseur: il est donc symbole d'Augustin qui lui-même est oppresseur de Marie-Louise et de Délia. D'ailleurs on retrouve le même symbolisme dans les Chambres de Bois (Michel) et dans Kamouraska (Antoine Tassy). L'image de la femme ridiculisée est très bien rendue dans la sauvagesse Délia et dans le rôle de servante qu'elle joue. C'est à partir de cette date que le passé d'Augustin (son enfance, son séjour au grand-Nord) lui "remonte à la gorge". Ce dernier

85-Ibid.: 136

syntagme traduit l'émotion stressante tant psychologique que physiologique.

Au dernier conte du recueil, la mémoire a beaucoup d'importance: elle est isomorphe du temps. Elle préfigure celle de Kamouraska. Stella éprouve le même sentiment devant cette puissance:

Toute la mémoire craque et se disloque,
 envoie ses secrets pêle-mêle. Le temps
 n'est donc pas si étanche qu'il se rompt
 comme un sablier⁸⁶.

Objet de durée, la mémoire échappe au temps réel pour faire du temps passé un temps fantastique, "retrouvé". Elle a un pouvoir de pérennité qui se trouve dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Elle donne une consistance au temps mythique en l'ancrant au niveau du réel. Une lutte contre la fatalité s'engage alors car la mémoire effectue un retour en arrière qui est l'image d'un présent imaginaire et qui fait obstacle. D'où le vertige qu'elle crée chez les personnages:

De la mémoire pourtant, Stella n'en avait
 jamais eu de reste. Ni Etienne non plus.
 De là peut-être venait une certaine forme
 de malheur, une certaine forme d'espérance
 aussi⁸⁷.

Car la mémoire a la puissance de reconstituer tous les fragments du kaléidoscope, et ce, à partir d'une couleur qui fait naître les autres.

Nous croyons qu'Anne Hébert a la même visée quand elle fait dire à Stella:

86-Ibid.; p.188

87-Ibid.; p.180

On recommençait les mêmes sottises, sans se lasser, on rattrapait les mêmes joies, les les mêmes peines, comme si on les inventait à mesure. Les souvenirs mis en commun, on ne s'y retrouvait guère, la part de l'un perdue dans celle de l'autre. Les méfaits et les magies de l'oubli, l'intervention souterraine de l'imaginaire, et voici que, quelques soirs, Etienne déballait des souvenirs fabuleux⁸⁸.

Le syntagme "souvenirs fabuleux" métaphorise l'oeuvre d'art dans lequel les personnages, par l'action de leur mémoire, luttent contre le devenir du temps.

Tous les personnages d'Anne Hébert sont fascinés par le passé. On le verra dans les autres romans. Ce retour en arrière qu'ils effectuent à l'aide de leur mémoire peut apparaître au lecteur comme un pouvoir négatif. Fondamentalement il exprime le désir ultime de la liberté d'esprit; il est le refus absolu du vide existentiel que forme le temps réel.

C'est ainsi que le temps est créateur d'angoisse qui, à son tour, est créatrice de l'oeuvre. Qu'elle soit morbide ou normale, l'angoisse provoque une réaction qui devient permanente car ce sentiment est toujours conscience de deux réalités dont l'aiguille symbolise l'acuité. Nous l'avons vu au sujet de la lumière un peu plus haut.

Les Chambres de Bois recoupe un temps passé qui n'a pas l'importance des deux autres oeuvres. Le roman est plutôt projeté vers l'avenir des personnages. Ce roman ne contient à peu près pas de ces "ressacs" du passé dans la narration. Celle-ci suit plutôt une ligne imaginaire ascendante qui nous fait accéder à l'amour. Au long de cette ligne, on trouve

88-Ibid., p.189

différents moments qui font osciller les personnages d'un côté ou de l'autre jusqu'à la fin. L'auteur s'implique beaucoup plus au cours d'une première lecture. Ici, le roman est continuellement écrit à la troisième personne. Selon la grammaire, la troisième personne est celle de qui l'on parle: c'est pourquoi nous affirmons que l'auteur impose davantage sa présence comme narratrice. Dans les autres romans, la narration est faite le plus souvent à la première personne d'où présence très subtile d'Anne Hébert.

De plus, le roman est écrit à l'imparfait. La majorité des citations que nous avons relevées, l'indiquent. Ce qui nous permet de croire que l'auteur se souvient d'actions accomplies pendant que d'autres actions se déroulent. C'est, pour les personnages, une continuelle évolution de leurs gestes qu'il est impossible de définir en temps chronologique c'est-à-dire en années, mois, jours, heures, comme on pourra le faire à certains moments dans Kamouraska. Cette structure du temps des Chambres de Bois rejoint davantage celle du Torrent (conte), laquelle évolution est établie de manière suivante:

Torrent

enfance de François _____
↓
adolescence de François _____
↓
rencontre d'Amica _____
↓
vie commune du couple F.A. _____
↓
départ d'Amica _____
↓
suicide de François _____

Chambres de Bois

enfance de Catherine
↓
adolescence de Catherine
↓
rencontre de Michel
↓
vie commune du couple M.C.
↓
départ de Catherine
↓
naissance de Catherine à la vie
↓
amour pour un temps (mais voué à la déception).

Aucune date ne nous est donnée ni dans l'une, ni dans l'autre des deux narrations. Ce temps indéfini rejoint cependant le temps mythique de Kamouraska dans lequel Elisabeth garde bien vivant un passé toujours fulgurant, toujours actuel. Kamouraska possède deux sortes de temps qui chevauchent continuellement à fleur de texte. Ces considérations feront l'objet d'une étude exhaustive ultérieurement.

Dans un premier temps, l'enfance des Chambres de Bois correspond au matin qui coïncide aussi avec la première page du roman :

C'était au pays de Catherine[...]. Au matin les femmes essuyaient sur les vitres des maisons les patines de feux trop vifs de la nuit⁸⁹.

La disjonction qu'établit matin-nuit nous met immédiatement en rapport avec l'indétermination présente qu'est la permanence de la réitération cosmologique. L'adolescence de Catherine nous est signalée par la présence du rêve qui prend forme dans son esprit et qui est aussi une caractéristique de cette période de la jeunesse en général. C'est l'âge où l'être commence à rêver à l'autre sexe, à l'amour, au désir des gestes grands et gratuits :

Un pays de brume et de forêt se levait en Catherine. Elle y retrouvait un seigneur hautain, en bottes de chasse, une fille noire, affilée comme une épine, tandis qu'un petit garçon effrayé s'illuminait soudain et prenait taille d'un homme⁹⁰.

La jeune fille est habitée par la présence du jeune homme : leur rencontre pose, chez elle, une prise de conscience de deux réalités différentes :

⁸⁹-Id.; Les Chambres de Bois, p.27

⁹⁰-Id.; p.40

Michel tenta de retenir Catherine, répétant
 "qu'il était seul et malheureux".
 Elle fit volte-face, pareille à un petit
 coq pâle, acéré.
 — Et moi, Michel?
 — Vous, Catherine? mais qu'avez-vous donc?
 — Rien, ce n'est rien, je suis prise au piè-
 ge comme une souris⁹¹.

Le paradigme "acéré" a pour sème pointu, pointe. Il rejoint le symbolisme de l'aiguille: image présente dans toute l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert. Cette acération coïncide avec le temps qui doit faire éclater la vérité. Michel inconscient de ce qui anime Catherine apprend en même temps que nous, l'amour de cette fille à son endroit. La solitude malheureuse de Michel est disjonctive au plan sémantique de la solitude rêveuse de Catherine qui, au fond, n'est pas seule. Elle éprouve un sentiment de vertige devant Michel et devant le rêve qu'elle s'est forgé.

Au cours de la deuxième partie qui contient la vie commune du couple, c'est encore par le symbolisme de l'aiguille que le temps fait prendre conscience à Michel de l'angoisse de sa femme:

Un jour, il lui arriva de faire exprès de
 se piquer de doigt et de lancer un long
 cri aigu de fille poignardée. Michel ac-
 courut et s'alarma d'un cri aussi perçant⁹².

Ce passage renferme des monèmes qui correspondent phoniquement et sémantiquement à l'aiguille et à la douleur vive de Catherine: "piquer_cri_poi-
 gnardée_aigu". La sonorité aiguë des voyelles et l'occlusion des consonnes rendent bien l'image de l'inhumaine blessure du temps obscur qui dure trop et qui contribue à l'isolement absolu.

91-Ibid.; p.62

92-Ibid.; p.82

La disjonction "nuit-jour" du début du roman trouve dans la prochaine citation, son expression symbolique de la séparation du couple:

C'est vers ce temps que le son du piano qui durait toute la nuit en des gammes sèches et monotones commença d'irriter Catherine dans son sommeil.

Mais, tout le jour, elle s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. [...] D'autres fois, l'aiguille n'en finissait pas de tirer des fils de l'enfance retrouvée qu'elle repiquait aussitôt en petits points vifs et réguliers, de quoi parer l'immobilité du jour⁹³.

Si le corps de Catherine, voire ses désirs, ses instincts, est parfaitement maîtrisé dans la mort mythique qu'est le sommeil, son Moi profond veille et commence de refuser cette ascèse musicale sans vie et sans mélodie (gammes sèches et monotones) qu'exige l'idéal spirituel de Michel. Le temps mythique que représente la nuit de Catherine a probablement atteint des profondeurs indiscibles, permanentes. Profondeur, dans laquelle le désir de vivre de l'héroïne, non encore manifesté clairement, refuse l'ascétique Michel du fond même de cette nuit. La nuit permet à Catherine de prendre conscience du chaos de son mari; leurs chemins nocturnes divergent.

Le jour demeure encore isomorphe de la nuit: Catherine n'accepte pas encore la révolte contre le désir de Michel, elle refait point par point la vie de son mari: tapisserie de l'enfance retrouvée. Le temps est "meublé" par chaque fil tiré et repiqué: métaphore d'instant qui passe immédiatement suivi d'un autre, identique au premier. Le temps est alors l'image d'une roue qui n'en finit pas de tourner sur elle-même.

93-Ibid.; p.84

Cette image de la réitération cosmogonique a le même écho entre le frère et la soeur. "Leurs conversations n'avaient ni commencement ni fin. Elles reprenaient chaque soir avec fougue, sans prétexte apparent"⁹⁴. On trouve cette structure du temps partout dans le roman: chaque moment de la journée a été nommé: la matin, le midi⁹⁵, le soir, la nuit, le jour dans un strict anonymat marquant bien le recommencement sans fin des gestes absurdes. "C'était l'éternité"⁹⁶ dit Anne Hébert. L'été, l'automne, l'hiver et le printemps représentent l'image cyclique du temps indéfini dans lequel se consomment les personnages:

Les plus hauts fourneaux rivalisaient d'ardeur avec le feu de l'été⁹⁷.

L'automne venu, on y mena Catherine et ses soeurs, chez un oncle âgé qui ne travaillait plus⁹⁸.

Dès le premier soleil, elle s'étira, debout sur le seuil, avec une joie⁹⁹ tranquille de fille hors de sa mue⁹⁹.

Au sortir de l'hiver, Lucie était devenue plus grande que Catherine¹⁰⁰.

Voilà comment le temps indéfini est connu: sans aucune précision, sans fin ni commencement.

A ce temps obscur correspondant à un temps d'éternité et de souffrance (ennui existentiel) succède un autre temps plus précis plus réel. Comme il prépare la révolte de Catherine, nous l'étudions au troisième chapitre.

94-Ibid.; p.69
 95-Ibid.; p.104
 96-Ibid.; p.28
 97-Ibid.; p.28
 98-Ibid.; p.35
 99-Ibid.; p.35
 100-Ibid.; p.35

L'association mémoire-temps que nous avons rencontrée dans le recueil du Torrent s'établit dans Kamouraska d'une façon encore plus évidente. Cette association est déterminée par la pendule. "La mémoire exacte, comme une pendule. Tic, tac, tic, tac"¹⁰¹. Ainsi le meurtre d'Antoine Tassy et la mort de Jérôme Rolland sont toujours les deux pôles d'attraction chez l'héroïne. Mais le temps de ce roman est intimement lié au symbolisme de la lumière. Il est difficile de les séparer. Nous le mentionnons. Le temps mythique est celui de la lumière douce, de l'enfance retrouvée. La lumière a une douceur paradisiaque et l'eau du Richelieu est isomorphe de l'enfance:

D'où vient ce calme, cette lumière douce
promenée sur une petite ville déserte?
Sorel. Ses rues de quelques maisons à
peine. ... Le fleuve coule tout près
entre ses rives plates. [...]
La vie est paisible et lumineuse. Pas une
âme qui vive. Je sens que je vais être
heureuse dans cette lumière. Le fleuve
lisse, la lisière des pâturages sur l'eau. [...]
Est-ce l'innocence première qui m'est ren-
due d'un coup, dans un paysage d'enfance¹⁰².

Elisabeth a recours au songe: espèce de béatitude où tout obstacle se dissout. C'est le temps du soleil levant, du Paradis terrestre. Le temps conserve intact les événements:

Quelqu'en dise et quelqu'en fasse, je demeure le témoin principal de cette histoire de neige et de fureur. Les témoins secondaires viendront, en bon ordre, pour me rafraîchir la mémoire¹⁰³.

Le temps se fait impératif:

101-Id.; Kamouraska, p.80

102-Ibid.; p.50

103-Ibid.; p.184

Extralucide, on m'a placée là pour que je vois tout, que j'entende tout. ... Comme si mon devoir le plus urgent, ma vie la plus pressante était de me tenir là, derrière une vitre, à Sorel, le temps que s'assourdisse tout à fait le souffle rauque de Jérôme Rolland¹⁰⁴.

C'est le temps ennuyeux de Mme Rolland qui la pousse à accepter de revivre toute l'horreur et aussi toute la passion de son amour pour George Nelson dans une angoisse qui ne lui laisse aucun répit. Le temps est ressenti comme une durée qui s'écoule toujours pareil. D'ailleurs le terme linguistique "temps" (tempus) a eu au cours du Xe siècle jusqu'au XVe siècle l'étymologie "tens", "tans". Au départ, il indique donc la tension éprouvée par les héroïnes quant à l'invololution de leur propre angoisse. Nous venons de le voir, cette tension est devenue une attention extrême à la vie tant intérieure qu'extérieure. Les femmes sont angoissées par une vie trop immobile, vie qui les rend terriblement présentes à elles-mêmes. Nous avons aussi vu que la perception du monde demeurée vague durant la période de l'adolescence est, durant la période adulte, une perception distinguant nettement le monde et eux. Nous avons réalisé plus haut que le temps était représenté par fragments qui se succèdent trop pareils les uns aux autres. Ils ont donné la permanence de l'angoisse chez les femmes.

1.03 Le miroir.

La symbolique du temps n'est cependant pas complète dans l'élaboration de la tension des personnages féminins. Un autre symbole est important. C'est le miroir. Il apparaît dans le conte du Torrent sous la forme de l'eau. Quoique tumultueuse, l'eau permet à François de se voir tel qu'il est:

¹⁰⁴-Ibid.; p.182

Je suis tiré près des chutes. Il est nécessaire que je regarde mon image intérieure. Je me penche sur le gouffre bouillonnant. Je suis penché sur moi.¹⁰⁵

Par leur rapport de contiguité sur le plan de la sélection, quatre syntagmes attirent notre attention: "chute, image intérieure, gouffre bouillonnant, penché sur moi". Ils nous incitent à croire qu'au niveau de l'expression ils appartiennent à l'isotopie du miroir. Les différentes formes active et passive des verbes "suis tiré, est, regarde, penche, suis penché" indiquent la participation, la matérialisation du personnage par le "gouffre bouillonnant". L'émotion vive que ce dernier syntagme suscite est doublée: c'est l'image intérieure d'une tumultueuse angoisse. La distance qui sépare François du fond du gouffre fait miroiter le vertige qui l'assaille. L'eau lui présente son image renversée: soit le symbole d'une mort mythique avant la chute physiologique et définitive. Le miroir est isomorphe du phantasme: François résiste encore au vertige angoissant. Pourtant, le miroir dont Amica est aussi la représentation symbolique capte toutes les forces obscures du jeune homme:

Amica est un témoin... [...] . Témoin de moi, de ma présence, de ma maison. Cela suffit pour me donner la frousse, comme si je voyais un grand miroir aux images ineffaçables retenir mes gestes et mes regards.¹⁰⁶

Le miroir a un pouvoir de permanence qui rend prisonniers d'eux-mêmes tous ceux qui se regardent de trop près. Amica est la personnification de ce qu'aurait pu être François s'il avait eu une mère humaine et affectueuse. Voilà pourquoi Amica est regardée et enviée d'une certaine manière mais elle ne peut être assumée à cause de l'inhibition coupable de François.

105-Id.; Le Torrent, p.55

106-Id.; p.48

Le miroir du Torrent est plein de dynamisme morbide où se reflète la tête d'Amica, métaphore de Claudine, à cause du sème universel de la femme:

L'eau est noire, toute en tourbillons, et l'écume crache jaune. Je vois la tête d'Amica au-dessus des flots. Cette tête dont je ne sais plus que faire! Pourquoi demeure-t-elle en moi? Tout vit en moi.¹⁰⁷

L'eau est le portrait de l'aliénation du personnage. Nous avons vu au premier chapitre qu'Amica n'est pas représentative de la froide raison discursive. Rappelons aussi le symbolisme de la tête, isomorphe de la balle, Cela aussi est présent dans la symbolique du miroir. Il y a une sorte d'écran lumineux allégorique d'une espèce de tryptique: Claudine_Amica_la passion de François. Le miroir a pour but de mesurer l'incapacité d'être de François en tenant compte de l'influence des femmes qui l'ont élevé, éduqué et la force impulsive (tourbillons) dont il est pourvu. L'inhibition de François est trop grande: le miroir la lui fait connaître. Le royaume de François est désormais un royaume de mort. Le péril qui existe dans le reflet de son image dans le torrent est celui même de la nature trop absorbante dont nous dégagerons le symbolisme au dernier chapitre.

La Robe Corail recoupe aussi la valeur sémantique du miroir. Il nous révèle la vérité intérieure d'Emilie mais c'est surtout la froideur, l'immobilité de l'entourage et la souffrance de la jeune fille délaissée qu'il reflète:

Un miroir, elle qui en voulait tellement un!
Mais pourquoi se connaître, maintenant qu'il
ne la reconnaît plus?

[...]

Emilie pour la première fois fait la rencontre
de son visage...Et elle s'est aperçue qu'elle
pleurait¹⁰⁸.

La glace manifeste l'impuissance existentielle d'Emilie dont les pleurs
sont la représentation métaphorique.

Le miroir qui colle le plus à la dimension humaine est bien
celui de l'eau. On le retrouve dans La Mort de Stella dans toute sa pro-
fondeur sémantique. L'eau est mouvement mais elle est toujours pareille à
elle-même¹⁰⁹; "Stella gémit. [...] Elle ouvre les yeux. Le visage de Ma-
rie est tout près du sien, démesuré, renversé comme une image dans l'eau"¹¹⁰.
Marie est l'image de sa mère et Stella est l'image de sa fille. L'une ne
va pas sans l'autre dans le symbolisme du miroir aquatique. Stella se voit
en Marie, synecdoque de la jeunesse, une femme pleine de dynamisme; Marie
s'aperçoit en plein accomplissement de son rôle féminin: tendre, attenti-
ve à l'autre, déjà servante. Le miroir reflète aussi un certain orgueil
de soi, un enchantement ambivalent: il marque le destin de Marie comme iden-
tique à celui de la mère; elle est habitée par la "soif" du monde dont l'ex-
pression se concrétise dans le syntagme "démesuré". N'oublions pas que cet-
te interprétation tient compte de l'association symbolique yeux-eau-miroir¹¹¹.

Les Chambres de Bois recourent aussi une symbolique du mi-
roir. La première partie du roman nous présente une image qui n'a aucun

¹⁰⁸-Ibid.; p.78

¹⁰⁹-Nous disions que l'eau est mouvement en pensant qu'Anne Hébert demeu-
rait près de la rivière Ste-Catherine.

¹¹⁰-Ibid.; p.190

¹¹¹-Nous ne reprenons pas ici le symbolisme de l'oeil que nous avons donné
au cours de premier chapitre, p. 8

reflet cosmologique: la glace ne donne pas une véritable prise de conscience de sa nature originelle:

Elle se promenait alors toute seule de
par les rues, regardant les étalages
et les boutiques, choisissant des fleurs,
des robes et des bijoux, sans que son image
mièvre la trompât, reflétée au passage
dans les glaces des vitrines¹¹².

Le miroir issu du monde de la ville projette un monde typiquement féminin sans pouvoir provoquer une véritable prise de conscience chez Catherine adolescente. Il nous révèle la non-activité intérieure de la jeune fille dans un monde plein de dynamisme et de volupté naturelle. A proprement parler, il ne traduit aucune angoisse.

C'est toujours dans la deuxième partie du roman que les symboles énoncent l'apparition d'un vertige qui atteint son point culminant de désespoir, pratiquement animal, dans la maladie de Catherine. Le miroir correspond à cette révélation de la vérité. Il fait voir les deux faces de l'être: la solitude emmurée dans laquelle la jeune femme médite sur le monde "du pays noir où le travail flambe sur le ciel jour et nuit" où elle se trouve à la fois objet et sujet de l'angoisse.

Le miroir donne une illusion de vastitude à l'espace exigü: espace dont nous approfondirons le sens dans l'étude sur la claustrophobie. Il n'en reste pas moins révélateur de la démarche intérieure de Catherine qui meuble le temps en accomplissant des gestes exclusivement narcissiques devant un monde illusoire:

¹¹² Ibid.; p.43

Catherine s'enfermait volontiers dans le petit cabinet de toilette qui était tout en glaces. L'eau chaude, les savons parfumés, la baignoire verte comme un creux de feuillage, les crèmes et les parfums la ravissaient sans fin. Elle passait des heures dans l'eau tiède sous des neiges de savon. Elle essayait de retenir sa respiration le plus longtemps possible sous l'eau, pensant aux pêcheurs d'éponges et aux poissons aveugles¹¹³.

Il arrivait à la jeune femme d'essayer ses robes, l'une après l'autre, de faire trois fois le tour de la salle de bain, lentement, saluée de-ci de-là dans les glaces par ses propres images graves et droites¹¹⁴.

La première phrase de cette citation "Catherine s'enfermait..." a une importance capitale dans la vérité révélée par le miroir. En effet, le verbe a ici un sens passif et actif à la fois. Actif, parce que Catherine est l'actant; passif, du fait qu'elle est objet d'une claustration dans laquelle son identification est à la fois déesse et contemplatrice, d'où l'image du narcissisme absolu. Au niveau imaginaire, c'est le jeu qui dédouble entièrement "la jeune femme". Elle réalise une sorte de plénitude intérieure mais abjecte dans laquelle l'angoisse exerce sa puissance morbide. A partir d'un tel dédoublement, elle est consciente que le miroir lui retourne son propre reflet de la salle de bain: milieu fantasmagorique dont l'espace et le monde objectifs sont faussés. Non reconnue dans son originalité, Catherine s'occupe à se façonner une image.

Nous avons aussi la connaissance, grâce à l'association symbolique miroir -eau chaude-bain, de la sensibilité et de la sensualité humaine de cette femme. L'épithète "verte" corrobore ce sémantisme. C'est la couleur moyenne entre le bleu céleste et le rouge infernal; c'est une couleur rassurante, rafraîchissante qui assure une contiguïté

¹¹³-Ibid.; p.77

¹¹⁴-Ibid.; p.78

entre la baignoire et l'eau. L'élément aquatique est aussi caractérisé par cette "essence". L'eau nous pousse à croire au refuge intérieur de l'âme que Catherine recherche et trouve dans la baignoire. D'où l'hypertension entre le recours au refuge et la manifestation de la sensualité qui matérialise à la fois, et l'eau, et la baignoire. Sensualité qu'on découvre avec plaisir dans les symboles complémentaires des "crèmes et des parfums". Il y a là une analogie entre la Marie-Madeleine de l'Evangile aux longs cheveux qui verse du parfum sur les pieds du Seigneur et la Catherine des Chambres de Bois que le texte hébertien nous décrit :

Parfois, lorsque l'éloignement dans lequel Michel la tenait depuis leur nuit de noces lui semblait particulièrement piteux, Catherine, au sortir du bain, allait jusqu'à essuyer ses pieds avec sa chevelure outrageusement parfumée, tordue comme un linge¹¹⁵.

Sensualité abandonnée à elle-même, à la fois narcissique et absurde parce qu'elle ne sert personne, ni Catherine, ni Michel. Les miroirs nous font donc connaître les différentes facettes de la personnalité de Catherine qu'habitent toutes les notions d'amour et de sacrifiée.

La symbolique du miroir ne s'arrête pas là : elle manifeste l'angoisse de la jeune femme par rapport à son mari. Catherine sait que Michel ne veut pas d'une femme sensuelle :

Au matin, après avoir défait ses tresses, elle s'interrogeait dans la glace au sujet de la ressemblance que Michel désirait qu'elle eût avec un portrait d'infante, une pure fille du roi.¹¹⁶

Le miroir est aussi la représentation imaginaire du personnage de Michel. L'interrogation de Catherine est bien la preuve la plus irréfutable. La glace (Michel) ne doit-elle pas lui donner une réponse?

¹¹⁵-Ibid.; p.76

¹¹⁶-Ibid.; p.85

Pourtant, la révolte naissant de ce repli intérieur, Catherine "eut envie de barbouiller de suie les miroirs de la salle d'eau, afin qu'aucune image maigre et cuivrée n'y fut reçue, ce matin-là¹¹⁷. Le miroir est le premier objet refusé; la jeune femme n'accepte plus son immobilisme intérieur, son refoulement sensuel dont la maigreur est aussi symbole d'un être sans chair. Notons aussi que l'image cuivrée subit le même sort: cette représentation stylistique ayant un sens contigu aux "peaux brunes emmitouflées de laine"¹¹⁸. Le corps de Catherine est satellite du soleil. Il (corps) a vraiment tout le potentiel de l'astre: puissance, dynamisme, chaleur, sensualité en même temps qu'il est une source d'angoisse chez la jeune femme. Condamnée à l'immobilité, elle souffre. Le cuivre manifeste alors dans un paradoxe très révélateur, l'angoisse qui habite la blonde jeune femme:

Ses cheveux tirés aux tempes, relevés sur la nuque, l'éclat de sa peau réveillant le sourd reflet violet de sa robe bleue, Catherine regarda cette image de femme dressée en face d'elle, dans la glace. Elle se souvint de la petite fille inculte qu'elle était lorsque Michel l'avait prise et mise à mûrir en des chambres fermées¹¹⁹.

La glace contient toute la mémoire et toute l'actuelle jeune femme. La différence du passé et du présent fait participer Catherine à la beauté du monde par une consciente imagination. Le miroir a quelque peu perdu son pouvoir angoissant sans l'avoir rejeté tout-à-fait. Paradoxalement, il a été "poli" par l'ascèse dans les Chambres de bois, il réfléchit l'envie de vivre malgré l'ombre de la mémoire: petit moment d'angoisse.

Ce même sentiment est toujours sous-tendu chez l'héroïne par la crainte de se trahir dans Kamouraska. Elisabeth ne doit absolument

117-Ibid.; p.132

118-Ibid.; p.131

119-Ibid.; p.167

pas se divulguer devant Jérôme Rolland, devant la société aliénante. Il est très important de considérer ce fait. Si aujourd'hui la femme est encore soumise à quelques préjugés de la part de la société, elle l'était doublement au siècle mentionné dans ce roman d'Anne Hébert. Elisabeth s'est abandonnée à la fatalité la plus intérieure depuis plus de dix-huit ans. Le miroir nous réfléchit le plus fidèlement ses pensées secrètes et sa vie présente, actuelle. Comparativement aux Chambres de Bois, le miroir est aussi poli par l'ascèse d'une vie recluse dans l'inconscient. Le miroir nous apprend aussi la sincérité, le contenu du coeur et de la conscience:

Et l'âge qui vient sur moi. Je suis encore indemne, ou presque. Une petite ligne fine de l'aile du nez à la commissure de la lèvre. L'effort quotidien de la vertu, sans doute. Mes beaux jours sont comptés pourtant. Le beau massacre à venir. Autour des yeux, les griffes d'oiseaux en tous sens. La taille qui s'empâte. Saine et sauve, puisque je vous dis que je suis saine et sauve. Après un tel enfer.¹²⁰

C'est donc devant "un miroir ravivé comme une source"¹²¹ qu'Elisabeth se voit dans toute son authentique image. Ainsi, le miroir crée sa propre dialectique car il reflète en même temps l'inauthenticité de Mme Rolland. D'où l'angoisse, car, il est un univers sans issue. La femme atteint une vulnérabilité absolue: elle se trouve dans une situation d'impuissance. L'angoisse comme le dit Marcel Eek est "ambivalence"¹²²; ce qui explique qu'Elisabeth hésite toujours devant "sa vraie vie" qui est celle de l'amour et devant l'autre vie qui est ordre, symbolisée par "l'image ternie dans la glace"¹²³.

120-Id.; Kamouraska, p.9-10

121-Id.; p.134

122-Marcel, Eek; L'homme et l'angoisse, Librairie Fayard, Paris, 1964, p.38

123-Anne Hébert; Kamouraska, p.246

Une fois encore, Elisabeth est prisonnière d'une fidélité à un passé et à de pseudo-engagements dans lesquels elle s'est refoulée pour "feindre d'appartenir au monde des vivants"¹²⁴. En guise de conclusion, la symbolique du miroir nous dévoile que cette vie ordonnée est une mésintelligence de l'amour: hypothèse qui devient une certitude confirmée par la nominale: "Après un tel enfer".

1.04 Désir de vivre et incapacité d'être

Cette étude de l'angoisse manquerait d'objectivité si nous n'ajoutions pas que les personnages hébertiens possèdent une volonté peu commune. Que ce soit Elisabeth, Catherine, Claudine ou les autres, chacune d'elles a un dynamisme de vivre. Paradoxalement, ces vies closes errent au milieu d'une ambiance qui leur est antipathique mais que ces femmes subissent. Milieu dans lequel elles sont partagées entre le désir de s'en sortir et celui d'attendre: ce qui équivaut à une mort psychologique dans laquelle l'angoisse a "beau jeu". Chaque personnage a soif d'exercer sa liberté mais il est incapable à cause de son angoisse existentielle.

Ce désir de vivre se marque chez François par sa volonté de "toucher au monde":

Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée; le cahier que je devais ouvrir, pas même la table sur laquelle il se trouvait; le coin de l'étable à nettoyer, non la poule qui se perchait sur la fenêtre; et jamais, jamais la campagne offerte par la fenêtre¹²⁵.

Claudine est le symbole parfait de l'opresseur et de l'opprimée. Les objets inanimés tels la table, le cahier, le coin de l'étable sont

¹²⁴-Ibid.; p.248

¹²⁵-Id.; Le Torrent, p.7

les seuls auxquels il a droit sporadiquement. Tout ce qui vit lui est défendu: la poule et la campagne. La dialectique de l'angoisse est créée au seul niveau lexical:

animé	inanimé
poule	table
campagne	coin de l'étable
	cahier.

Un autre événement décisif montre sa volonté de vivre:

Ce désir que j'avais augmentait de jour en jour et me pesait comme une nostalgie. Voir de près et en détail une figure humaine. Je cherchais à examiner ma mère à la dérobée; mais, presque toujours, elle se retournait vivement vers moi et je perdais courage.

Je résolus d'aller à la rencontre d'un visage d'homme, n'osant espérer un enfant et me promettant de fuir si c'était une femme.

[...]

[...] Que dirait ma mère, au retour de la traite des vaches, quand elle s'apercevrait de mon absence? D'avance je me recroquevillais sous les coups, mais je continuais de marcher. Mon désir était trop pressant, trop désespéré ¹²⁶.

Malgré la certitude d'une punition exprimée et vécue, la violence du désir l'emporte sur la peur d'une sanction. D'ailleurs, on rencontre dans ce texte des sèmes qui marquent une volonté déterminée: "résolu, aller, rencontre, visage d'homme, continuais, marcher, désir trop pressant, trop désespéré". Mais cette détermination est disjonctive d'avec les sèmes de la défense: "promettant, fuir, femme, mère, s'apercevait, absence, recroquevillais, coup". Cette disjonction au niveau des sèmes est, au niveau paradigmatique, l'isotopie de l'angoisse.

126-Ibid., p.12-13

Son effort ne s'arrête pas là malgré l'échec subi que métaphorise sa surdité. L'oreille étant l'oeil des bruits extérieurs, François se résigne d'une certaine façon à n'écouter que le battement de sa vie intérieure. Le début de sa vie d'homme est marqué par son désir de la femme. C'est un nouvel accès au monde qu'il tente. Tenant compte des sèmes disjonctifs à la femme énoncés ci-haut, nous sommes assurée que celle-ci ne fera qu'augmenter son angoisse. "Voici que j'accueille en mon lit la femme et l'homme qui l'accompagne"¹²⁷. François est incapable d'assumer le couple qu'il forme avec Amica. Le niveau lexical le prouve. Le sujet personnel "Je" indique que c'est François qui parle: "je" qui trouve son équivalence dans l'adjectif possessif "mon" s'écarte cependant d'avec les déterminants "la femme et l'homme". Cet écart syntaxique marque, au niveau de l'expression, qu'il demeure étranger, en retrait du couple. Cela laisse entrevoir un drame de conscience qui s'amorce et qui prend peu à peu l'aspect de l'horreur et enfin, de la mort. D'ailleurs, la femme est isotope de la mort: référons-nous aux sèmes que nous avons mentionnés en page précédente. De jour en jour, François perd "la maîtrise de sa voix" de sorte qu'il est, à un moment donné, l'objet de l'angoisse. Il entrevoit tous les phantasmes de la mort.

La Robe Corail renferme tout le symbolisme d'une vie exécutée dans la rêverie. Elle est l'idéal que s'est fixé Emilie sans tenir compte de la réalité:

127-Ibid.; p.145

Le tricot est terminé! Emilie s'est sur-
passée. La robe est un bijou, juste à sa
taille, à la fois précieuse comme une robe
de gala, et simple comme une parure de
cheveux.¹²⁸

Emilie a une taille singulière qui ne correspond pas à la réalité.
La robe qu'elle a faite ne fait à personne sauf à elle. Tous les
termes employés par l'auteur catégorisent la robe, isomorphe du
rêve. Le bijou a son importance dans la symbolique du rêve: n'est-
il pas la représentation de la perfection, de l'art qui tire du
rêve (pouvoir imaginaire et créateur) sa réalisation? Et la robe
est la métaphore des "instants sans contour". Nous assistons
cependant à une confrontation du réel dans les personnages de Gabriel
et de madame "Gros Pou", "personne pratique". Le rêve (robe) d'Emilie
fait d'elle l'appât qu'il faut. Ces personnages replacent Emilie
dans la réalité la plus aliénante qui soit: "tricoteuse". Voilà
comment le pouvoir imaginaire d'une femme et la réalité environnante
font naître l'angoisse. Emilie se voit obligée de vivre dans une
intérieurité angoissante pour avoir voulu aller au bout de son rêve:
le monde s'est métarmophosé en obstacle. L'art d'écrire d'Anne Hébert
dit cette métamorphose: "Elle ne se sent pas le courage de continuer
sa tâche asséchée...ni de tricoter un autre rêve"¹²⁹.

On trouve le même isomorphisme du désir de vivre dans
Le printemps de Chatherine. La Puce est allégorique de cette volonté
de s'en sortir:

¹²⁸ Ibid.; p.73

¹²⁹ Ibid.; p.79

Catherine n'a jamais eu de trésor. Elle a cessé de respirer furtivement, comme en fraude. Elle marche sans s'arrêter à rien, ni à personne. Ses narines se dilatent pour recevoir leur pleine capacité d'air, essence même de ce jour qu'aucune autorité ne pourra l'empêcher de savourer.¹³⁰

Malgré ce geste positif, la Puce n'a jamais assumé sa propre personne, elle est donc incapable d'affronter le monde extérieur. Les mêmes métaphores verbales qui marquent sa volonté renversent leur sémantisme dans la citation suivante:

Il nous barre la route. Continue, la Puce, sans difficulté, il ne te retient pas, chétive créature noire au front démesuré. Mais Nathalie, il l'a vue venir de loin. Il l'attendait: "On ne passe pas, la belle, sans payer le droit du vainqueur."¹³¹

Pourtant l'obstacle disparaît mais il y a une cause profonde qui blesse la jeune fille: sa laideur. Si le jour, associé à la témérité de la jeune fille, est une issue symbolique de s'assumer librement, l'homme demeure l'obstacle inévitable qui neutralise la volonté de la Puce et de Nathalie. Du même coup, la réalité cosmologique qui permettait d'espérer, disparaît pour faire place à une angoisse qui se change au cours du récit en haine. Pour mieux indiquer l'échec, l'écriture est extérieure à la pensée de Catherine. C'est l'auteur, alias le monde extérieur, qui s'exprime pour indiquer l'incapacité de la jeune fille.

La Mort de Stella nous fait voir une simultanéité de visions où l'incertitude de la femme la rend absolument vulnérable à l'angoisse:

¹³⁰-Ibid.: p.97

¹³¹-Ibid.: p.98

Une sorte de plénitude dans la dépossession, ils éprouvaient cela, ~~tous les~~ deux ensemble, tel un bien commun, soudain découvert. Mais le désir qui naissait entre eux leur apportait, du même coup, l'autre face bouleversée du monde; une sorte de félicité sauvage qui ^{les} faisait trembler, l'un en face de l'autre¹³².

Le négatif et le positif de la vie empêchent tout épanouissement; c'est la stérile angoisse du mystère qui entrave leur mouvement de naissance à la vie.

On retrouve dans les Chambres de Bois, la même angoisse devant le mystère, devant l'inconnu. Le texte de ce roman n'a pas partout valeur de symbole mais il nous éclaire suffisamment pour que nous puissions poser cette affirmation. "Comme cette maison lestée de sommeil est lourde"¹³³. Une sorte de sensation "dynamique" exerce son effet néfaste sur la jeune adolescente. Il y a dans cette phrase hébertienne l'expression de l'angoisse qui alourdit la pensée de l'héroïne parce qu'elle fait face à un mystère qu'elle s'explique mal et qui l'effraie. Mystère qui vient de la présence tardive d'Anita et que sous-entend le ~~som~~ de lourdeur. Ce mystère préfigure le destin de Catherine qui semble déjà marqué par l'hésitation et qui l'empêche d'agir promptement. La réalité ambiante de la phrase manifeste la difficulté d'être de Catherine. Son âme semble déjà vouée à une certaine immobilité parce qu'elle est mal préparée à réagir devant l'inconnu. Catherine est incapable d'éluder ce mystère malgré la volonté de connaître l'énigme.

Cette interprétation se vérifie dans une autre

¹³²-Ibid., p.195

¹³³-Id.; Les Chambres de Bois, p.47

citation:

Un chœur de voix enfantines alternées
assaillait Catherine en son demi-sommeil,
rejoignant à mesure la voix même de ce
sombre enchantement auquel, au plus
profond d'elle-même, elle se trouvait
livrée¹³⁴.

Le demi-sommeil manifeste la participation de la réalité à celle du rêve auquel est livrée la jeune fille. Ces voix enfantines, métaphore de la pureté angélique, rejoignent la voix de Michel, objet du songe, (sombre enchantement) qui, plus tard, exige la désincarnation de celle-ci. Le songe prédestine Catherine à son rôle futur mais de cela, elle en est à demi-consciente. C'est le chaos. Encore une fois, il y a une certaine vie et une certaine mort mythique d'où la difficulté de vivre parfaitement.

Catherine concrétise un rêve en épousant Michel qu'elle s'est d'ailleurs juré "de consoler"¹³⁵; elle traduit tout le mythe de Prométhée. D'ailleurs, elle est fille d'une ville de feu et Michel est issu de l'eau. Cette volonté de polariser les deux éléments manifeste ce désir de vivre pleinement. Toute la deuxième partie du roman exprime une difficulté d'être. L'échec qu'elle subit tout au long du récit est la matérialisation de son impossibilité de réconcilier les deux mondes opposés. C'est pourquoi cette partie est particulièrement pathétique. On assiste à la confrontation d'une adolescente qui se veut femme (sans dualisme) et d'un homme qui lui refuse ce droit. Elle se voit obligée de toucher le fond du désespoir:

¹³⁴-Ibid.; p.52

¹³⁵-Ibid.; p.151

Elle s'agenouilla à côté du divan. Elle appela doucement, interdite de se trouver tout près de ce visage nocturne clos comme un masque. Elle appela à plusieurs reprises, à voix de plus en plus haute. [...] Il sur-sautait, mais ne s'éveillait pas. Puis elle secoua Michel par les épaules, découvrant la poitrine nue, désarmée. Michel, en son sommeil, poussa une sorte de plainte déchirante, sensuelle. Catherine laissa retomber sa tête sur le coeur de cet homme que le songe livrait au désir et à l'angoisse¹³⁶.

La prostration qu'indique "s'agenouilla", marque l'idée de servitude de cette femme. Sa voix est celle "qui crie dans le désert". L'intensification progressive de ses cris énonce l'angoisse qui s'installe devant l'absence de l'homme. L'image fondue de la tête de Catherine sur le coeur de Michel est métaphore de la défaillance prométhéenne au profit de la lutte insensée de Michel. Lutte dans laquelle l'être se durcit contre la passion du corps au profit d'un angélisme, d'une absence au réel et d'un silence qui n'ont d'égal que la solitude, l'incommunicabilité et la mort.

D'ailleurs, dans cette descente aux enfers que Catherine effectue, la parole est authentique; elle traduit sa véritable nature:

___ Ne m'abandonne pas, Catherine, je t'en prie.
 ___ Je suis ta femme, Michel, tu le sais bien.
 ___ Catherine, c'est affreux, je ne t'aime pas.
 ___ Je le sais bien, Michel, je le sais bien.
 La voix de Catherine, tranchée d'avec son coeur, chantait toute seule sa petite chanson légère¹³⁷.

C'est la volonté nietschéenne de Catherine qui s'affirme.

Quoiqu'elle se sache interdite, elle se pose devant Michel comme étant

136-Ibid.; p.68-69

137-Ibid.; p.82

essentielle, c'est-à-dire un être qui a des instincts, des désirs et une intelligence capable de transcender son érotisme pour atteindre une liberté concrète dans une situation qui l'exige: "Je suis ta femme". C'est le rejet le plus abject qui plonge Catherine au sein même de l'impossibilité d'agir malgré son désir pleinement manifesté. Il y a dans ce dialogue de Catherine et de Michel, une opposition des êtres mais aussi une résignation de la femme à se soumettre à la volonté égoïste de son mari dans le but de réaliser l'osmose de leurs âmes. Pourtant la résignation est l'ennemie jurée de l'amour.

Tout le texte d'Anne Hébert contient cette dialectique du désir de vivre malgré la séduction d'une mort mythique qui envahit Catherine:

Catherine pensait: "Comme ma mort te charme, Michel", et elle avait envie de la douceur de mourir.[...] La jeune femme, dans sa faiblesse, rêva qu'elle mangeait des pêches mûres, seule, en un immense verger où les arbres ronds faisaient des ombres profondes comme des trous sur l'herbe chaude. Puis, le songe continuant, elle retrouva en elle le ton de l'adoration de Michel qui montait, comme une vague pour la submerger.¹³⁸

La mort et la vie émergent à un niveau parallèle. Le corps immobilisé de la jeune femme ne lui permet que le recours au rêve qui, à son tour, garde bien vivante cette envie de réapprendre la volupté des choses de la nature. Ce songe, dans lequel le désir de Catherine est naturellement sensuel, marque le rôle de protection contre ce même désir qu'est l'accomplissement de son voyage initiatique. Il signifie l'aboutissement prochain de ce voyage: il assure le printemps de Catherine car il (songe) a valeur d'exorcisation. Les arbres dans leur

situation verticale assurent l'équilibre du cosmos de Catherine. Ne vont-ils pas chercher leur sève nourricière à même l'esprit (ciel) et le corps (la terre)? Des trous d'ombre symbolisent la force obscure des passions dans le monde inconnu de l'inconscient qui peuvent trouver leur plein épanouissement dans le verger du monde cosmologique. Ces mêmes trous renversent leur symbolisme en indiquant la privation, le refoulement de ces puissances tant au point de vue biologique (fertilité de l'amour) qu'au niveau psychologique (véritable assumption de l'être). Paradoxalement, ces trous assurent l'ouverture intérieure de Catherine sur l'extérieur du monde. Le symbolisme de l'herbe chaude manifeste le plein épanouissement (sèves de fertilité, d'abondance) que peut atteindre Catherine. Le symbolisme des arbres manifeste qu'elle a l'assurance d'être capable de participer au monde cosmologique que le songe confère à la valeur symbolique du centre (arbres ronds). La jeune femme est intérieurement tendue vers une sorte de désir de co-naître avec le monde. C'est l'alpha et l'oméga réunis. Pourtant ce désir se fige devant le cauchemar de Michel: on retrouve alors dans le songe de Catherine l'angoisse devant la vie et la mort.

La troisième partie du roman montre aussi une part d'angoisse malgré les retrouvailles de Catherine et du monde. La vie nouvelle de l'héroïne la séduit et l'effraie en même temps. Elle est pourtant allée jusqu'au bout de son voyage intérieur mais l'asile du rêve de la seconde partie a été trop grand pour que brusquement elle accède à toutes émotions sans une certaine réticence. Entre l'amour, don total de soi,

et la réalité de la jeune femme, il y a encore manifestation d'une difficulté d'être qui provoque l'angoisse:

Une sorte de rage montait en elle,
submergeant toute douceur: "Cela
aurait pu être si simple entre
nous. Pourquoi faut-il que cet homme
parle d'amour et de mariage? Quelle
exigence. Tout ou rien. Tant pis.
C'est lui qui l'aura voulu"¹³⁹

N'étant pas prête à l'intimité concrète, elle garde jalousement la part du songe qui l'habite encore. C'est dans notre étude sur la révolte et sur l'amour que nous verrons qu'elle accède à la liberté du monde. S'il faut attendre au troisième chapitre de notre thèse pour connaître la réaction de Catherine, il nous plaît assez de regarder de près la soif de vivre d'Elisabeth d'Aulnières. Car, elle aussi refuse l'immobilisme qui caractérise sa mère et ses tantes.

La volonté d'être heureuse est fondamentale pour Elisabeth. "J'avais seize ans et je voulais être heureuse"¹⁴⁰. Son désir ne se réalise pas; elle fait face à un refus d'amour de la part de son mari Antoine Tassy. Son deuxième mariage n'est pas plus heureux. Son amour adultère subit le même sort:

¹³⁹-Ibid., p.171

¹⁴⁰-Id.; Kamouraska, p.31

Un mari, deux maris et l'amour qui m'a
 laissé pour compte un soir de février.
 C'était à Sorel. Après le malheur de
 Kamouraska. Au retour de mon amour à
 Kamouraska. Je n'avais jamais été aussi
 proche du bonheur. Et lui, l'homme
 unique, il a fui, les mains pleines de
 sang. Burlington. Burlington. [...]
 Innocente je l'ai été, sans trop d'ef-
 fort, depuis dix-huit ans. Epouse par-
 faite de Jérôme Rolland, un petit hom-
 me doux qui réclame son dû presque tous
 les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à
 ce qu'il devienne cardiaque. Mon devoir
 conjugal sans manquer. Règles ou pas,
 Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Par-
 fois même le plaisir amer. L'humilia-
 tion de ce plaisir volé à l'amour¹⁴¹.

La structure même d'une telle citation précise l'unité poétique. Les deux
 seules phrases complexes établissant les faits senient l'une l'autre du
 point de vue sémantique. Les indépendantes intensifient l'angoisse d'Elisabeth.
 Le rythme étant plus rapide dans les phrases nominales du fait de
 la soudaineté de l'énonciation, le sentiment y est plus "à vif". Au ni-
 veau sémantique, cette citation est importante dans le cadre du désir de
 vivre et de l'incapacité d'atteindre le bonheur. L'héroïne subit une pro-
 fonde angoisse dans un cas comme dans l'autre: elle sait son désir comme
 elle connaît son impossibilité de le réaliser: elle doit continuer son
 jeu d'innocence. Son angoisse est à la mesure de sa grande frustration.
 Elle n'est pas libre; seul, le songe lui assure une survie car il a le
 pouvoir "de donner une existence imaginaire à une réalité dont la cons-
 cience subit l'action mais dont Elisabeth refuse de connaître la nature"¹⁴².

Deux niveaux se confrontent toujours dans le roman: celui

¹⁴¹-Ibid.; p.10

¹⁴²-Albert, Legrand: "De l'exil au royaume", Etudes Françaises, IV, tome I,
 p.8.

de Mme Rolland, image d'une morte-vivante et celui d'Elisabeth d'Aulnières, figure de la "vraie vie". Elisabeth est à l'état de spectatrice qui visionne un film. Le songe est bien cette "ligne imaginaire, la frontière en pleine forêt"; elle y accède tout à fait. C'est tout le symbolisme de la forêt qu'il convient de rappeler car elle est génératrice d'angoisse. Son obscurité et son enracinement profond font figure d'une imprévisible tournure des événements: voilà pourquoi Elisabeth hésite tant à donner libre cours au rêve. Elle a peur de sa propre impétuosité: qui sait, si la vie passée ne serait pas de nouveau une rampe de lancement à des actes répréhensibles dans la vie de Mme Rolland? Même si la forêt fait figure de cimetière de l'amour, Elisabeth est tentée de conquérir cet espace. La forêt est un symbole purement féminin qui s'oppose à la pénétration du soleil; sa noirceur effraie l'héroïne car elle est pleine d'ombre, pleine de phantasmes.

Kamouraska a une structure syntaxique qui traduit parfaitement le chaos de Mme Rolland. Les phrases complexes marquent très souvent sa lucidité:

Oui, oui, je suis folle. C'est cela la folie, se laisser emporter par un rêve; le laisser croître en toute liberté, exubérant, envahissant. [...] Rêver au risque de se détruire, à tout instant, comme si on mimait sa mort. Pour voir, inutile de se leurrer, un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire. Tout pressentiment vérifié. Toute marge abolie. Tout alibi éventé. Toute fuite interdite. Le destin collera à mes os. Je serai reconnue coupable, à la face du monde. Il faut sortir de ce marasme tout de suite. Confondre le songe avant qu'il ne soit trop tard. S'ébrouer bien vite dans la lumière. Secouer les fantasmes. Le salut consiste à ne pas manquer sa sortie au grand jour, à ne pas se laisser terrasser par le rêve¹⁴³.

Les indépendantes indiquent qu'elle est agitée par l'émotion. Les infinitives elliptiques métaphorisent qu'elle est la proie de l'angoisse. Nous sommes bien dans le domaine des émotions fortes. Tout est dit sans envie d'expliquer, au même rythme que la respiration coupée. Cette interprétation correspond parfaitement avec ce que Rivarol dit:

C'est en vain que les passions nous bouleversent et sollicitent de suivre l'ordre des sensations.

[...] les sensations nomment le premier l'objet qui frappe le premier...et l'homme a prévalu sur terre, parce que l'homme est plus impérieusement gouverné par les passions que par la raison.¹⁴⁴

Tout est fulgurance dans ce roman lorsque la vie d'Elisabeth est en jeu:

Une ronde dans mes os, une multitude d'Antoine assassinés circule dans mes os. Des fourmis noires, avec des yeux énormes. Bleus. Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir.¹⁴⁵

L'os est une association symbolique du centre. Il manifeste la permanence des événements; surdéterminé par le meurtre liquéfié, il est la substance essentielle qui hante Mme Rolland. Il réalise la mort violente comme une obsession efficace provoquant du même coup l'angoisse de cette femme. La mort "douce" de Jérôme Rolland n'est qu'une nouvelle assimilation qui engendre au plan de l'expression celle d'Antoine Tassy. La fourmi ne fait qu'assurer ce mouvement perpétuel de la mort comme un principe "vital". Par la symbolique de l'os, Elisabeth est réduite à une vie absolument inhibée et elle ne peut s'en sortir car elle est certaine de ses réactions.

Le mur fait aussi partie de la constellation symbolique de

144-Rivarol. De l'universalité de la langue française, Edition Didier, Paris, 1930, p.153

145- Anne Hébert; Kamouraska, p.92

l'os: il représente la réalité dure de Mme Rolland. Il la garde comme spectatrice, c'est-à-dire à la limite de la vie et de la mort:

Cette dangereuse propension au sommeil vous perdra, madame Rolland. Voyez, vous êtes tout intoxiquée de songe. Vous rabâchez, Madame Rolland. Lourde et vaseuse, vous vous retournez contre le mur, comme quelqu'un qui n'a rien d'autre à faire. Tandis qu'au premier étage de votre maison de la rue de parloir, M. Rolland...Expire peut-être.¹⁴⁶

L'auteur s'implique directement dans un avertissement. Cela nous rappelle ce qu'elle dit dans Poésie solitude rompue¹⁴⁶: [...] je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée.¹⁴⁷ Mme Rolland est cependant laissée à elle-même, livrée à son propre pouvoir angoissant qui lui fait revivre toute l'horreur d'une mort plus violente que celle de Jérôme Rolland. Le songe exerce un attrait morbide sur cette femme qui peut "suivre le cheminement des veines noires éclatées, dans leurs moindres méandres et éclaboussures".¹⁴⁸

L'héroïne n'est bientôt plus spectatrice contre le mur, mais bien l'actrice qui vit la terreur de la mort:

Trop tard. Il est trop tard. Le temps retrouvé s'ouvre les veines. Ma folle jeunesse s'ajuste sur les os. Mes pas dans les siens. Comme on pose ses pieds dans ses propres pistes sur la grève mouillée. Le meurtre et la mort retraversés. Le fond du désespoir touché. Que m'importe. Pourvu que je retrouve mon amour. Bien portant. Eclatant de vie.¹⁴⁹

Elisabeth est complètement métamorphosée par "le temps retrouvé". Les "veines", prétexte littéraire, servent de soutien à sa rêverie morbide. Elles sont antithétiques à la vie réelle.

¹⁴⁶-Ibid.; p.95

¹⁴⁷-Id.; Poèmes, Editions du Seuil, Paris 1960, p.71

¹⁴⁸-Id.; Kamouraska, p.104

¹⁴⁹-Ibid.; p.115

L'angoisse atteint son apogée au cours du dernier chapitre dans lequel on trouve cinq niveaux de narration; il y a Mme Rolland:

Il faudrait me préparer une autre robe.
Celle-ci est toute chiffonnée. Un peu
d'eau de Cologne, s'il vous plaît. Le
café est épais comme du sirop, me laisse
un goût amer. La femme dans la glace, a
les yeux battus. Un visage trop rond.
Des cernes sous les yeux. Un cou trop
large pour le col de lingerie froissée¹⁵⁰.

Il y a là toute la réalité d'une femme de quarante ans. Mais le dynamisme de l'écriture nous fait connaître le visage d'Elisabeth d'Aulnières:

J'économise mes forces pour attendre
une lettre. J'évite de bouger. Je
fais semblant de vivre. J'apprends
peu à peu à mourir. J'attends une let-
tre. J'ai tous les gestes, l'appa-
rence, les vêtements, le linge, la coif-
fure et les chaussures d'une vivante.
Mais je suis morte. Seule l'attente d'une
certaine lettre me bat dans les veines.¹⁵¹

Ce qui provenait autrefois de l'extérieur est maintenant substantialisé par cette femme. Pour exister, elle se fait une réalité mythique où volonté et cause sont une seule chose. Elle n'a qu'à puiser au centre même de son être pour y trouver l'élément essentiel: l'amour d'un homme absent. L'angoisse continue ses attaques désorientées et on trouve ainsi le portrait de Mme Antoine Tassy, veuve:

Je fais confiance aux puissances tuté-
laires qui me protègent dans l'ombre.
Je rajuste mes vêtements de deuil et
demande qu'on m'amène mes enfants. Les
promener doucement dans Sorel m'apporte
le plaisir pervers de donner le change
au monde entier. Attendrisseuse et pâle,
j'apprends mon rôle de veuve.¹⁵²

Un peu plus loin, on trouve l'image d'une maîtresse déçue par l'amour qui

150-Ibid.; p.246

151-Ibid.; p.246

152-Ibid.; p.247

se déploie:

Qu'ai-je donc à attendre d'un homme qui me traite comme une morte? Lui-même mort et disparu depuis longtemps. Mourir une fois, deux fois, à l'infini jusqu'à ce que ce soit la dernière fois. La vie n'est pas autre chose après tout¹⁵³.

En dernier ressort, c'est l'apport de l'auteur que l'on peut interpréter comme reproche à la société qui tente de relever l'inauthenticité de Mme Rolland:

Perfide Elisabeth, voici que vous rejetez votre plus profonde allégeance. Il est trop tard, dites-vous, pour vivre dans la passion et la démence¹⁵⁴.

Il y a aussi de la compassion et de l'ironie devant le masque d'Elisabeth:

Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elisabeth d'Aulnières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse à l'extérieur. L'épouse modèle tient la main de son mari, posée sur le drap. Et pourtant... Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Etrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde¹⁵⁵.

Tant de niveaux dans un si petit chapitre¹⁵⁶ traduisent le bouleversement causé par l'angoisse de cette femme. Ce sentiment inventé par une sorte de contamination, des impressions passées pour les rendre actuelles. Elisabeth est assaillie.

L'angoisse que nous avons appelée sentiment de vertige, est défini dans l'oeuvre hébertienne par le symbole de la fenêtre autour duquel

153-Ibid.; p.247

154-Ibid.; p.248

155-Ibid.; p.250

156-Le dernier chapitre du roman a quatre pages.

gravitent les images du travail, de la porte, de l'eau, de la vitre. Ces derniers représentent des obstacles qui empêchent les personnages féminins de participer au monde. Paradoxalement, la fenêtre est une source de lumière qui traduit la lucidité des femmes. En effet, celles-ci ne sont pas dupes de la vie. Les héroïnes voudraient bien pouvoir assumer le cosmos, mais elles sont incapables. Toute la clarté est source d'angoisse: la lumière se définissant comme "un agent capable d'impressionner". Il ne suffit pas cependant, de la symbolique de la fenêtre pour définir l'angoisse.

Nous avons vu que la lumière, à son tour, a une symbolique importante. Associée à l'oeil, elle marque la lucidité, la conscience morale des femmes. La lune, symbole typiquement féminin, préfigure l'incapacité des héroïnes d'assumer le monde. Le passé (mémoire, temps) est une sorte de lumière qui n'allège pas le sentiment angoissant des femmes. Il est une sorte de miroir qui force les femmes à se regarder et à se considérer comme de tristes épaves.

Quant au désir de vivre, Anne Hébert nous le laisse percevoir par la structure même du texte tant par le niveau de l'expression que par le contenu. Retenons que les temps grammaticaux, le niveau lexical confèrent aux désirs manifestés subtilement par les héroïnes, une vérité absolue.

Nous venons de voir comment l'angoisse est un sentiment important dans l'oeuvre hébertienne. Nous avons aussi vu que cette émotion vivement ressentie par la majorité des personnages a suscité la pensée critique de leur état. Ce regard sur soi n'a malheureusement pas le pouvoir

de dynamiser une révolte. Chaque femme se referme sur soi, dans son monde intérieur. "La parole ne fait pas partie de [leur] ordre". Ce silence est en grande partie due à la culpabilité qui les ronge. Au sein d'une collectivité anonyme, les femmes sont radicalement individualistes.

2.00 La culpabilité

2.01 La mémoire

La culpabilité s'inscrit dans le langage romanesque d'Anne Hébert, comme le sentiment le plus négatif qui soit. Il provoque des réactions négatives chez les héroïnes, telles l'angoisse, la claustrophobie. La mémoire est la faculté la plus importante dans l'évolution du sentiment. Toujours constellaire du temps, elle est un rappel des fautes antérieurement commises et elle engendre une inhibition horrible chez Claudine:

C'est bien, François, l'heure est finie...
Mais je me souviendrai de ta mauvaise volonté,
en temps et lieu... .

En fait, ma mère enregistrerait minutieusement chacun de mes manquements pour m'en dresser le compte, un beau jour, quand je ne m'y attendais plus. Juste au moment où je croyais m'échapper, elle fondait sur moi, implacable, n'ayant rien oublié, détaillant, jour après jour, heure après heure, les choses mêmes que je croyais les plus cachées¹⁵⁷.

Le verbe "souviendrai" est le sens littéral de la mémoire qui s'édifie sur un deuxième signe "enregistrait". Ce deuxième mot apporte une connotation pragmatique; connotation qui accorde une importance absolue au souvenir. Rappel qui repose à son tour sur le syntagme "dresser le compte" d'où la culpabilité de l'enfant bien objectivée dans l'épithète "implacable".

Voilà comment cette mère apprend à son fils à ne rien espérer pour n'être pas coupable.

Cette mémoire que Claudine incarne parfaitement est métonymique de la culpabilité. Claudine se souvient d'une faute commise à l'époque de sa jeunesse. François est un rappel vivant et cuisant de la fai-

¹⁵⁷-Id.; Le Torrent, p.9

blesse de la chair. La mémoire lui inculque un besoin d'exorcisation dont le refus du monde n'est qu'un aspect. Claudine considère le monde comme infect. "Je vous défends de me tutoyer, cochon"¹⁵⁸ dit-elle à l'homme que François a rencontré. Le sème animal et moral du dernier terme de la citation confirme bien son horreur de l'humain; il recoupe aussi un sémantisme universel. Sa culpabilité obsessionnelle fausse toute sa conception du monde. Claudine cherche donc morbidement à prévenir son fils contre l'accession au monde:

Le résultat pratique, si l'on peut dire,
de ma première rencontre avec autrui, fut
de me mettre sur mes gardes et de replier
à jamais en moi, tout geste spontané de
sympathie humaine. Ma mère enregistrait une
victoire.¹⁵⁹

La mémoire est une puissance mortelle dans ce conte. La punition que cette mère despote inflige à son fils devient la source même de son être, d'où aucune communication n'est possible sinon l'être est assailli de remords. C'est le culpabilité de vivre qui se fait sentir chez cet enfant déjà aliéné par une éducation trop sévère.

Un autre symbolisme s'associe de près à la mémoire: c'est celui de la surdité de François. L'oreille est symbole de la réceptivité du monde: sourd, François ne peut plus recevoir les appels de celui-ci. La surdité de François a une valeur mythique: au contraire du roi Midas qui a choisi les plaisirs du monde (perversion), l'enfant se voit imposer la réclusion, l'incommunicabilité. D'où l'espoir de Claudine de faire disparaître toute envie de vivre parmi le monde: futile espérance qui traduit

¹⁵⁹ - Ibid.; p.20

le manque de confiance aux autres, qui aurait sans doute mieux réussi l'éducation de François. Ce dernier ne pourra assumer le monde, la femme. Ployée sous le poids de la culpabilité, Claudine n'a pu indiquer à son fils une philosophie moins rigide.

Un grand mariage accorde la même importance à la mémoire dans l'élaboration de la culpabilité. Délia est métonymie de cette mémoire qui ouvre le lieu clos et bien rangé d'Augustin Berthelot:

Le jeune homme avait beau se répéter: "Il n'y a qu'à vérifier, confronter cette femme, qui réclame à cor et à cri "Monsieur Augustin Berthelot", avec l'image de Délia, maintenant bien éveillée, comme toute lavée de lumière crue dans sa mémoire. Si cette femme n'est pas Délia, il n'y a vraiment de quoi à fouetter un chat. Mais si elle l'est, toutes les puissances d'intimidation de la terre, religieuses ou civiles, légales ou illégales, ne pourraient pas grand-chose contre l'obs-¹⁶⁰ tination de cette grande mule de métisse."

Les substantifs "puissances d'intimidation de la terre" déterminés par "toutes" confèrent un caractère universel, cosmique à la mémoire. Ce qui marque davantage son importance, c'est le groupe-sujet disjonctif au groupe-complément. Disjonction qui perd son pouvoir antithétique par ces autres déterminants "ne pas, contre" parce que ces derniers rétablissent une contiguïté de sens qui assure à la mémoire sa puissance mythique. Antoine ne peut plus être innocent: Délia comme François symbolise la permanence d'un sentiment coupable.

Les Chambres de Bois nous paraît beaucoup plus qu'une manifestation de la solitude, absolue et absurbe. Michel et Lia traduisent

¹⁶⁰ Ibid.; p.147

une culpabilité difficile à définir: leur refuge dans une enfance mythique faite de spiritualisation, de refus, de fausse représentation du monde indique ce sentiment. Le monde leur apparaît comme un univers de ténèbres; leur ascèse nous paraît une mutilation de l'être.

Etant donné que les personnages sont, malgré le passé et l'imparfait de la narration, en perpétuel devenir, la mémoire d'un passé mythique sert le devenir existentiel de Michel. Passé dans lequel une faute a été commise et qui engage tout son être dans la rédemption de cette faute. Mémoire trop sensible. La mémoire enchaîne les péripéties; c'est une sorte de mémoire fantastique qui permet le roman poétique que nous connaissons. De par la mémoire imaginaire d'Anne Hébert, les personnages ont une supériorité sur nous quant à la démesure de leurs émotions, de leurs sentiments mais non sur les lois de la nature qui les acculent au monde de l'enfance: monde de la pureté. Nous entrevoyons cette différenciation parce que l'étude de la mémoire dans ce roman n'apporte aucun éclaircissement quant à la culpabilité.

Catherine se sert de la mémoire pour connaître le mystérieux Michel mais celui-ci refuse toute régression au passé réel:

Lorsque Catherine eut dit à Michel qu'elle le connaissait depuis longtemps, il s'étonna, se rembrunit, répondit qu'il ne s'en souvenait pas et que, d'ailleurs, il n'aimait pas qu'on lui rappelle les choses anciennes¹⁶¹.

A partir du petit garçon rencontré un jour d'automne, Catherine veut res-

¹⁶¹-Id.; Les Chambres de Bois, p.50

constituer le pourquoi de l'espérance essentielle de l'enfance mythique de Michel pour conjurer le destin. Le roman se constitue fondamentalement par le pouvoir imaginaire d'Anne Hébert qui laisse à ses personnages leur entière liberté; la jeune femme a donc beaucoup de difficulté à extirper la cause du malheur du jeune homme.

Catherine demeure ignorante quant au passé mystérieux de son mari: elle ne peut donc pas l'aider à traverser les difficultés qu'il éprouve: elle est un poids. Poids qui contribue au devenir fataf de leur union. Le mariage est un acte négatif qui livre le couple pieds et poings liés à leur destinée mortelle.

La vérité qui émerge de l'oeuvre romantique d'Anne Hébert s'exprime par la démesure des personnages: démesure qui manifeste une très forte contestation du mariage. Chaque héroïne touche "le fond" du désespoir: leur union maritale est bien loin d'être la situation merveilleuse et romantique qui crée l'épanouissement de l'être. La mémoire, faculté particulièrement à l'affût chez les femmes hébertiennes, contribue à leur descente aux enfers. Chez Catherine, "les larmes de Michel, sa pâleur livide, ses gestes affolés, tout [lui] rappell[e] [...] l'enfant douloureux qu'un jour elle s'était promis de consoler"¹⁶². Le rapprochement du passé et du présent n'a d'autre objet que de mettre en relief le naïf espoir de la jeune femme. Catherine quitte les chambres de bois: cela confirme l'entière liberté imaginaire de l'auteur. C'est d'ailleurs, ce que nous rappelle Durand:

¹⁶²-Ibid.; p.151

Tous ceux qui se sont penchés d'une façon anthropologique, c'est-à-dire à la fois avec humilité scientifique et largeur d'horizon poétique, sur le domaine de l'imaginaire, sont d'accord pour reconnaître à l'imagination, dans toutes ses manifestations: [...] ce pouvoir réellement métaphysique de dresser ses oeuvres contre la "pourriture" de la Mort et du Destin.¹⁶³

Toute cette symbolique de la mémoire est cependant loin de prouver la présence de la culpabilité. Si le recul du temps est véritablement une cause de culpabilité dans Le Torrent et Kamouraska, ici, la mémoire a confirmé la solitude absolue de la femme mariée.

Une oeuvre comme celle d'Anne Hébert, où l'on trouve beaucoup d'angoisse, recoupe forcément beaucoup de culpabilité. Celle-ci est l'angoisse sous sa forme la plus impérative car elle désharmonise les désirs multiples et provoque des actes désordonnés. La femme, en général plus vulnérable que l'homme, est facilement la proie de ce sentiment. C'est probablement une des raisons pour laquelle la plupart des femmes hébertiennes (Amica, Lucie et Catherine exceptées) sont aux prises avec la culpabilité. L'angoisse objective fait entrer en lutte la vie ordonnée de Mme Rolland et "sa vraie vie" d'où découle nécessairement la culpabilité. Plus les héroïnes d'Anne Hébert sont conscientes que leur situation est pénible, moins leur libération est probante.

La mémoire a sa part d'importance dans la culpabilité de Mme Rolland:

169-Gilbert Durand; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.470

Je crie. Je suis sûre que je crie. L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi. Me terrasser. Soudain... Mon épaule de pierre. Le géant se brise contre elle. Vole en éclats. Envahit tout mon être. Des milliers d'épines dans ma chair. Je suis hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles. Antoine multiplié à l'infini, comme écrasé au pilon, réduit en fines particules. Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort¹⁶⁴.

Associée au grain, elle manifeste les vicissitudes de la culpabilité laquelle est reliée à l'amour et surtout à la mort du premier mari.

La réalité, soit la mort du second mari, contribue à la culpabilité de Mme Rolland. Le rôle que joue Jérôme sur son lit de mort décuple ce sentiment chez sa femme. Lui, qui n'a jamais pu la saisir, la posséder véritablement, est tout à coup doué d'une vision démente. Il s'emploie à lui rappeler son passé sporadiquement. Il croit pouvoir faire éclater au grand jour la vérité intérieure de la coupable Elisabeth:

L'insaisissable qui est notre femme, la coupable qui ne fut jamais pardonnée, notre femme, notre beauté corrompue. La convaincre du péché, la prendre en flagrant délit d'absence. Rompre le pacte du silence.

...

Le silence. Puis une sorte de cicatrice fraîche sur le silence¹⁶⁵.

Jérôme n'est pas dupe de la culpabilité de sa femme. Il sait bien que sa mort l'agite effroyablement. La "cicatrice" métaphorise son sentiment coupable dont la mort est la métonymie. Notons que cette citation nous montre que le sentiment de ce "petit" homme est universel c'est-à-dire qu'il s'adresse à toute la collectivité féminine: le "notre" confère cette universalité du sentiment subversif de l'homme en général.

164-Anne Hébert; Kamouraska, p.92

165-Ibid.; p.26

La cicatrice substantivée momentanément puis intériorisée
prend l'ampleur d'un radical cauchemar:

Dévorée, déchiquetée par les cauchemars.
L'épouvante se lève comme un orage! Un
homme plein de sang git à jamais dans
la neige. Je le vois là! Son bras gelé,
dur, levé, tendu vers le ciel¹⁶⁶.

Une autre preuve de l'universalité du sentiment masculin nous est donnée dans
ce dernier passage. Antoine Tassy brandit lui aussi son bras accusateur
vers le ciel: métaphore d'Elisabeth et de Dieu; le ciel est aussi synecdo-
que de l'universel.

2.02 Le serpent

Anne Hébert va très loin avec sa maîtrise de l'écriture: les
accusateurs sont tous réunis dans un même symbole qui est celui du serpent:

Coupable! Coupable! Mme Rolland vous êtes
coupable! Elisabeth se redresse d'un bond.
[...] Mon mari meurt à nouveau. Doucement
dans son lit. La première fois c'était dans la
violence, le sang et la neige. Non pas deux
maris se remplaçant l'un l'autre, se suivant
l'un l'autre, sur les registres du mariage,
mais un seul homme renaissant sans cesse de
ses cendres. Un long serpent unique se refor-
mant sans fin, dans ses anneaux. L'homme
éternel qui me prend et m'abandonne à
mesure¹⁶⁷.

Nous considérons George Nelson comme accusateur aussi. Ne dit-il pas dans
sa fuite: "It is that damned woman that has ruined me"¹⁶⁸. Le symbolisme
du serpent est très relié à la culpabilité: son ambivalence sémantique
lui est conférée par l'adjectif qualificatif "long". Le niveau phonique
de ce mot fait image de la forme oblongue de l'animal. Nous le

166-Ibid.; p.30

167-Ibid.; p.31

168-Ibid.; p.248

reliions au sexe de l'homme; après réflexion, c'est l'attirance du sexe mâle qui a présidé au périple initiatique d'Elisabeth.

La culpabilité est une sorte d'épée de Damoclès qui, un jour, est tombée sur la tête d'Elisabeth. Elle nous donne une définition: "Ah! on dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front! Un étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent"¹⁶⁹. Nous avons déjà donné le sémantisme de la couronne¹⁷⁰; nous n'y revenons que pour rappeler son association avec le fer. Elle est l'instrument métaphorique de la culpabilité. Le paradigme syntagmatique "couronne de fer" nous indique que cette femme est finalement livrée aux forces obscures de l'inconscient coupable qui règne en maître dans la nuit de sa vie présente et passée. Les tempes métaphorisent la connaissance, la lucidité d'Elisabeth qui connaît sa culpabilité.

Rappelons aussi que le serpent vu à la page précédente révèle l'importance du cycle de la vie__de la mort se succédant "sans fin" toujours pareil [les] "dans ses anneaux". La mort appelle la vie et la vie appelle la mort. Le serpent est l'animal mythique qui a traversé les temps: il est celui qui connaît toute chose en Elisabeth prouvant bien que les maris d'Elisabeth ne sont pas dupes.

Mais il n'y a pas que l'homme qui accuse, il y a aussi Aurélie Caron. Elle a payé de sa liberté, la complicité d'Elisabeth:

¹⁶⁹-Ibid.; p.40

¹⁷⁰-Voir au premier chapitre p. 16, voir anneau neigeux.

Deux ans et demi que j'ai été en prison,
moi. A cause de vous. A la disposition
de la justice, comme ils disent. Tandis
que Madame est libre sous caution.

[...]

La voix coupante. La fille saute à côté.
L'épaule déjetée. Prête à bondir¹⁷¹.

La réaction violente d'Aurélie nous est indiquée par les phrases incomplètes et surtout par l'ironie cynique du texte.

Même les petites tantes l'obligent à payer son crime en la "condamn[ant] [...] au masque froid de l'innocence"¹⁷². Ainsi Elisabeth accepte de participer à la symbolique du masque: elle y est forcée.

2.03 Le regard

Toute la société est accusatrice car elle n'entend pas que la jeune femme se déculpabilise seulement par une courte réclusion. Cette société fait aussi partie de ces forces obscures qui obligent l'héroïne à n'être pas elle-même; elle la mute en l'obligeant à son repli intérieur dans laquelle la culpabilité exerce ses affres. Le regard est un symbole logique dans la structure romanesque hébertienne. Il contribue largement à l'évolution coupable des femmes. A leurs propres yeux d'abord, puis, sous le regard des autres, Elisabeth, Catherine, Claudine et les autres éprouvent une honte.

Au début du conte du Torrent, François n'a pas encore aperçu sa mère "de pied de cap"; sa présence n'a pas de véritable pouvoir rétrospectif sur elle. Claudine possède quand même le sens de sa responsabi-

¹⁷¹-Ibid.; p.62

¹⁷²-Ibid.; p.237

lité envers cet enfant. Responsabilité de principe d'ailleurs qui manifeste une conscience scrupuleuse et exaltée:

J'ai dit que ma mère s'occupait sans arrêt, soit dans la maison, soit dans l'étable ou les champs. Pour me corriger, elle attendait une trêve.

[...] Un certain lundi, elle devait mettre des draps à blanchir sur l'herbe; et, je me souviens que brusquement, il s'était mis à pleuvoir. En date de ce même lundi, j'ai donc vu dans son carnet que cette étrange femme avait rayé "blanchir les draps" et ajouté dans la marge: "Battre François".¹⁷³

Punir fait donc partie de son ordre de la journée au même titre que les autres tâches quotidiennes. C'est une morale que le corps de François découvre, elle est un espoir de purification chez Claudine. Le mot "blanchir" se mute en celui de "battre". Battre exprime un rapport de cause à effet: il est métonymique de blanchir. Ce verbe nous indique un acte qui fait partie d'une sorte d'ascèse, il est un rite de purification.

Claudine, orgueilleuse, refuse que son fils aperçoive la honte qui l'habite. François ne connaît d'elle que "le bas de sa figure":

Mes yeux n'osaient monter plus haut,
jusqu'aux prunelles courroucées et
au large front que je connus, plus
tard, atrocement ravagé.¹⁷⁴

A partir d'ici, on assiste à ce poids du regard de l'autre sur le personnage de Claudine. Nous référant à la psychologie des visages, l'enfant ne connaît que la partie qui représente les instincts, les désirs et les passions. Il sait que sa mère est alors constituée comme tout humain. Plus vieux, il découvre la partie de la raison (front) qui exerce une volonté

¹⁷³-Ibid.: p.11

¹⁷⁴-Ibid.: p.27

inhumaine sur le bas du visage. Cette raison a cependant subi de cruels bouleversements moraux et physiques puisque cela paraît. Ce "front ravagé" symbolise l'enfer de la conscience coupable et de la vie vécue dans la résignation et l'abnégation abolues. Son âme ~~est~~ **aigrie** (prunelles courroucées); malgré un "menton impératif", ses passions (bouche) n'en demeurent pas moins "tourmentées".

Le regard de l'un comme de l'autre sur eux-mêmes les précipite à une prise de conscience de leur exil: image des coupables frappés d'interdictions:

Mes yeux s'attachaient sur notre maison,
basse, longue et, lui faisant face, les
bâtiments de même style identifié au sol
austère, les chiches éclaircies des champs
cultivés, le déroulement des bois au rythme
heurté des montagnes sauvages tout alentour.
Et sur tout ça, la présence de l'eau¹⁷⁵.

Ce regard balistique que François pose sur le grand espace éloigné de la ville ne recueille que des connotations inhumaines: "basse, longue, austère, chiches éclaircies, heurté, sauvages". La maison est métaphore de l'isolement absurde, du silence mortel; le sol, métonymique de la maison, révèle un monde sévère et stoïque qui ne donne aucun produit sensible et humain: tout est mesquin dans cet univers cosmique, rude, choquant, espace déserté de tout humanisme (montagnes sauvages). Cette terre d'exil montre comment Claudine est éprise d'une fausse pureté ascétique, angélique. Seule, l'eau vue par François a cette image de limpidité, de mouvement, de liberté: idéal d'une pureté absolue. Elle permet l'évasion du monde rétrospectif de Claudine.

¹⁷⁵-Ibid.; p.27

Le regard permet à François de prendre conscience de la souillure existentielle. Le sang fait partie de la constellation de la culpabilité. Répandu, il est justement une métaphore de la souillure qui culpabilise. Certes, ce n'est pas François qui a tué Claudine, il a été matérialisé. C'est à cause de cette mutation de sens que la vue du sang le culpabilise:

Puis, je lève les yeux, j'aperçois la porte ouverte de l'étable, Je sais le sang, là, une femme étendue et les stigmates de la mort et de la rage sur elle. C'est aussi présent à mon regard que le soleil de mars¹⁷⁶.

C'est toute la symbolique de l'eau stagnante, de l'eau impure qui exerce sur François sa nocivité. Elle est une substance du mal. Cette flaque de sang recoupe notre interprétation et elle se polarise en métaphorisant une tache qui touche, qui contamine la limpidité de la conscience de François. Limpidité qui était le seul espoir de libération chez cet adolescent. Au seul niveau phonique, "tache" et "touche" diffère que par deux voyelles; au niveau de l'expression, les deux mots ont le même sémantisme. Dans l'esprit janséniste des personnages, toucher quelqu'un (Claudine) est synonyme de tache.

A son tour, François ne peut supporter le regard d'Amica. Isomorphes du miroir, les yeux d'Amica ont une signification ontologique. Ils sont "témoin[...]et un peu plus loin, " juge[...]:

Je suis invariablement surpris de l'extrême attention de ses yeux qui me dévisagent. [...] A la vérité, je sens son regard, même sous ma paupière fermée. Il pèse sur mon sommeil, de tout son poids étrange¹⁷⁷.

¹⁷⁶-Ibid., p.36

¹⁷⁷-Ibid., p.48

Amica a ce même regard inquisiteur qui caractérisait Claudine. Les syntagmes "pèse" et "poids" recouvrent l'inculpation. François lui accorde le pouvoir mythique de la vision, il l'anime d'une volonté de voir jusqu'à dans les profondeurs de l'inconscient métaphorisé par la "paupière fermée". Le regard d'Amica est pénétrant parce qu'il est tendu d'une "extrême" lucidité. "paupière fermée, pèse, poids" suffisent pour établir les ténèbres dans lesquelles se trouve François; d'où sa terreur devant Amica. Il comprend les difficultés que le regard de cette femme aggrave. C'est un espèce d'obscurcissement de sa lucidité qui déculpe le sentiment de sa culpabilité. Les yeux d'Amica scintillent d'une pureté cosmologique et mettent en relief la lutte de la lumière et des ténèbres, (palpitem-flamme/régions obscures-sommeil):

Amica a les mêmes yeux que ce chat. Deux grands disques en apparence immobiles, mais qui palpitent comme la flamme. Elle m'examine quand je dors. Elle me regarde quand je ne me vois plus. Elle peut découvrir dans mes songes les gestes de mon absence, ces gestes enfouis dans les régions les plus obscures de mon être et que le sommeil ressasse à loisir, [...] 178.

Le regard d'Amica illustre bien la transcendance des désirs de son mari. Il est le véritable symbole qui détermine la culpabilité obsessionnelle. Pour François, sa tentation de transgresser les interdits de sa mère se manifeste par la résorption néfaste de son être dans l'inconscient. Cette transgression n'est finalement qu'un affrontement à la femme qui le conduit irrémédiablement à sa conséquence ultime. Les yeux fermés de François sont la représentation symbolique de cette culpabilité que les gestes manifestent comme obsessionnelle. C'est l'image de l'âme étrangère dans un corps qui a toute sa lourdeur de l'instinct.

Le symbolisme du regard dans La Robe Corail n'atteint pas la force de signification qu'a celui du Torrent:

La jeune ouvrière sent que, jamais plus elle ne pourra passer inaperçue comme auparavant. Ne verra-t-on pas le relief nouveau de sa bouche (cette forme des baisers) et cette attitude des yeux, enfin habités mais fermés comme des fontaines dont on craindrait la profondeur.¹⁷⁹

Comparé à la fontaine, le regard en reçoit toutes les caractérisations. De par la forme géométrique de cette dernière, le regard est symbole du centre d'existence d'Emilie. Elle écoute la vie qu'elle connaît (amour) battre en elle. Vie qui, à ses yeux, a toute la profondeur du songe et qu'elle habite dans ses moindres replis. L'eau de la fontaine n'est cependant pas libre, elle est contenue dans une conscience fermée. Mais cet état de la jeune fille n'échappe pas aux yeux d'autrui: le mal dont elle souffre est matérialisé par la forme de sa bouche qui garde éternellement la marque des baisers. Or, le regard des autres a le pouvoir d'en-sevelir la "vraie vie" à l'intérieur de sa conscience. L'interrogation de la citation nous indique l'énergie que cette jeune fille aurait sans doute à l'air libre d'où la crainte qu'on trouve aussi dans cette même question. Energie qui est isomorphe de la sensualité de la nature, de la communication affective qu'on trouve dans "le relief de sa bouche". Carl Jung voit d'ailleurs une relation entre la bouche et le feu: tous les deux manifestent l'énergie tout aussi bien que la destruction. C'est sans aucun doute cette dernière version qu'il nous est donné de voir dans ce conte. Le regard est bien "l'affirmation d'une conscience-sujet qui [se] transforme"¹⁸⁰ en conscience objet-de-culpabilité devant le regard d'autrui.

¹⁷⁹-Ibid.; p.77

¹⁸⁰-Jean-Louis, Major; "André Langevin", dans "Le roman canadien-français", tome III, dans Archives des lettres canadiennes, p.217

181

Le regard de la Puce n'est pas fermé mais il métaphorise "tout l'appareil ordinaire de sa servitude et de sa crainte". C'est un regard "oblique" qui recèle quelque haine. Il n'y a aucune limpidité qui permettrait à Catherine d'établir une sorte de communication fraternelle avec le monde. Les yeux sont la métaphore de l'intolérance lucide qui dissèque, démystifie et dessèche :

"Moi, la femme séchée comme une vieille algue, la puce, méprisée, bafouée, je lui crie: "Maudite sois-tu! Je suis vacante, moi la plus dépouillée d'eux tous. [...]
Sans argent, ni beauté, sans enfant au ventre, ni personne au coeur, je passe où d'autres accrochent. Mes yeux perçants ne perdent rien de cette vision suprême du monde" 182.

Cette étrange visionnaire a quelque chose de nietzschéen: sa puissance impérieuse lui fait découvrir que "l'oeil bleu" du soldat possède toute la rêverie de l'enfance, espèce de paradis perdu qu'elle n'a d'ailleurs jamais connu. Elle est un avatar de François à ce point de vue. Elle ne peut supporter ce regard limpide qui l'aurait aidée à s'en sortir grâce à la promesse du futur qu'il contenait. Mais le regard de la Puce traduit trop de cynisme pour puiser dans le regard de l'autre quelque sollicitude. Elle n'y aperçoit qu'une réprobation sadique :

Dans cet oeil d'enfant si bleu qui se fige pour toujours, un instant elle a vu luire je sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à tout jamais chassée 183.

Le bleu du regard renforce notre interprétation: il lui donne toute la profondeur dont parle Bachelard. Le regard du soldat "a un au-delà imaginaire, un au-delà pur, sans en-deçà" 184, qui met en relief le sentiment coupable de Catherine que sa laideur métaphorise.

181-Anne Hébert; "Le printemps de Catherine" dans Le Torrent, p.81

182-Ibid.; p.96

183-Ibid.; p.101

184-Gaston Bachelard; L'air et les songes, librairie José Corti, Paris, 1943, p.194

On trouve le même regard rempli de cruauté dans La maison de l'esplanade qui fait affronter deux réalités différentes. Le regard dur de Stéphane rejoint celui de son frère mais à titre réprobateur.

Regard parallèle à celui de Claudine :

Géraldine avait hérité de la colère du père contre le fils; et, fidèle à cette colère, comme à une promesse sacrée, elle rappelait sans cesse à Charles quelle malédiction pesait sur lui¹⁸⁵.

Le regard est bien celui de Dieu courroucé par quelque faute mythique du fils.

Le regard dans tout le recueil Le Torrent est très polyvalent. Tantôt accusateur, tantôt rempli de songe, plein de ténèbres, il est plein de colère et de résignation dans Un grand mariage. Délia, la métisse regarde "sans voir" pour mieux se défendre contre le raz-de-marée instinctif de la colère. Le regard manifeste un ascétisme artificiel. "Elle me regardait sans le voir de ses yeux fixes, immenses et injectés dans un petit visage tassé, couleur de vieille brique"¹⁸⁶. Son regard indique des conflits intérieurs violents (fixes, immenses et injectés), en même temps que le désir de les contrôler comme pour mieux en saisir l'énergie que métaphorise "le vent qui s'élevait partout à la fois"¹⁸⁷. Malgré ce dynamisme créé par l'élément cosmique, le "regard fermé" demeure un regard de résignation plongé dans un songe lointain du Grand Nord, qui un instant, a affronté "le froid, le gel, le vent, le grand soleil, appréhendant les bêtes sauvages et le hasard des rencontres humaines"¹⁸⁸. Il n'en demeure pas moins accusateur.

¹⁸⁵-Anne Hébert; Le Torrent, p.122

¹⁸⁶-Ibid.; p.160

¹⁸⁷-Ibid.; p.160

¹⁸⁸-Ibid.; p.161

La mort de Stella recoupe la même constellation symbolique que la Robe Corail, soit celui du regard fermé et de la fontaine:

Remuer les doigts, ouvrir les yeux, semblaient au-dessus de ses forces. Seule cette fontaine, tour à tour brûlante et glacée, qui la baignait par-à-coups, la faisaient sursauter, l'empêchant de glisser tout-à-fait dans le vide¹⁸⁹.

Ce texte nous montre mieux le polymorphisme de la fontaine à la fois brûlante et glacée. Elle est l'oeil de la conscience qui manifeste à la fois, une ascèse à la pureté et un certain mépris du corps malade de Stella. C'est d'ailleurs grâce à cette qualité de chaleur qu'elle résiste au froid, de la mort psychique et psychologique que la culpabilité existentielle métaphorise. L'association symbolique regard-fontaine indique la valeur spirituelle de l'être. Elle (association) est la limite de la vie et de la mort. C'est pour Stella une sorte de dépassement de la condition humaine pour faire de sa vie, une offrande sacrée en guise de purification. L'eau de la fontaine, associée au regard, est symbole de patrie céleste: mais elle contient aussi la réalité quotidienne, obscure, que sont les désirs et les instincts. La conscience de cette dernière réalité empêche d'ouvrir les yeux à la réalité cosmologique de peur d'une plus grande culpabilité existentielle.

Le regard de Marie en est un de revendication. C'est une vision librement dirigée vers une soif de douceur de vivre que peut symboliser les "paquets de pluie".

189-Ibid.; p.182

Marie s'obstine à regarder dehors, guettant désespérément je ne sais quel secours pouvant venir de cette route plate, longue, à mi-chemin entre deux villages étrangers. Elle suit des yeux les rayons des phares trouant la nuit, à chaque voiture qui passe, éclairant des paquets de pluie aux gouttes visibles, parées à une danse folle d'insectes¹⁹⁰.

Les mots "obstine, guettant désespérément, secours, rayons, phares, trouant" traduisent bien sa revendication et aussi son "petit désespoir". Les rayons ont ce sémantisme de vision directe comme la flèche: les phares de la voiture marquent le caractère phallique d'une révolte intérieure contre la souffrance. Son regard perçoit la dualité lumière-ténèbres. La pluie bien-faisante n'est pas encore assumée comme douceur chez la jeune fille; elle est seulement au niveau de l'intuition. La pluie n'a pas la limpidité qui serait la vraie douceur. Comparée à une "danse folle d'insectes" elle devient le symbole de l'anxiété devant le fourmillement; métaphore des premières manifestations de l'animalisation. Espèce d'anarchie qui déprécie le regard de Marie et le rend en même temps terrifié devant un tel grouillement, devant une telle danse qui serait celle du Mal et de la mort. Les phares de la voiture structurent moralement la fuite de la vision de Marie devant le monde cosmique animal. Le regard doit rester pur, c'est pourquoi il doit rester fermé.

Le regard dans les Chambres de Bois nous indique au premier abord, à la fois une crainte et un espoir de découvrir quelque mystère:

Catherine répondit qu'elle devait rentrer, qu'on l'attendait à la maison. Elle parlait bas, regardant le jeune homme à la dérobée, n'osant l'interroger au sujet de sa longue absence¹⁹¹.

¹⁹⁰-Ibid.; p.198

¹⁹¹-Id.; Les Chambres de Bois, p.44

Son propre regard la réduit à l'absurdité car il ne rencontre pas un autre regard qui pourrait créer une solidarité entre les deux jeunes gens. Le regard confirme la solitude et le destin de la jeune femme comme étant fatalement l'être inessentiel:

Et elle cherchait en vain sur le visage
fraîchement rasé la trace d'un drame, d'un
mal, d'une fièvre. [...] Et du coup, il
sembla à Catherine qu'on voulait laver son
coeur d'un ardent, fabuleux château d'en- 192
fance, prisonnier d'un pays de brume et d'eau ..

Le syntagme "cherchait en vain" représente la fatalité du destin. Le visage figé de Michel qui dans une sorte de liberté refuse déjà la communication de son mystère matérialise cette affirmation. Le monème "laver" exprime l'exorcisation de l'image de Michel-enfant dans le coeur de Catherine. Il corrobore tout à fait l'interprétation du refus de Michel et contribue à la solitude de la jeune fille. Celle-ci se trouve devant l'inexprimé voire l'inexprimable.

Le regard de Catherine ne trouvant point de réponse, il continue de chercher avec espoir la clé du mystère de Michel. La fille de feu n'accepte pas la défaite facilement:

Elle cherchait avec lui dans cette forêt
enchevêtrée de lignes et de couleurs, com-
me s'il lui eût été possible de saisir, à
force d'attention, les traits même de la
peine de Michel, égarée parmi les motifs
du tapis. [...] Catherine s'épuisait à ce jeu.
Il y avait une minute incroyablement vide
où les arabesques du tapis éclataient dans
les yeux de Catherine 193.

Notons que la forêt connote le refus de Michel. Le symbolisme naturel de

192-Ibid.; p.45

193-Ibid.; p.79

la forêt est celui d'empêcher toute pénétration solaire donc du feu. Le syntagme de la "forêt enchevêtrée de lignes et de couleurs" détermine sémantiquement un hermétisme absolu parce qu'il correspond au labyrinthe. Qui s'y aventure risque de n'en pas sortir vivant. Prenant naissance dans la terre, la forêt participe à ses forces obscures, mystérieuses. Cette association symbolique est pour nous très énigmatique; elle nous paraît être l'inexplicable conflit intérieur de Michel. Le regard de Catherine prend soudainement conscience de son échec: elle est aveuglée par les arabesques qui à leur tour participent du labyrinthe, des ténèbres de la forêt. Car, l'arabesque comme son nom l'indique, est issue de l'art arabe qui s'interdit de recourir aux formes animales et humaines. L'arabesque réalise donc pleinement Michel en renversant le symbolisme de l'association forêt-terre pour déterminer l'arabesque, image de Catherine aussi, comme une forme absolument immatérielle. Catherine est un objet concret, elle réalise qu'en elle converge tous les désirs de son mari. Tout ce qui importe pour cet homme, c'est d'amener Catherine à son niveau spirituel. Tout ce qui est extérieur à lui n'a pas d'importance. Voilà ce que le symbolisme regard-forêt-terre-arabesque nous indique. En accédant au désir de Michel Catherine évite une culpabilité existentielle en même temps qu'elle prolonge son mari et le nie.

Quant à l'oeil bleu de la servante, il a toute la profondeur de l'oeil réprobateur, de la révolte silencieuse. L'épithète "énorme" et le nominatif "sans cils" font naître l'image d'un oeil monstrueux qui n'accepte pas la dépossession de Catherine. Considérant que la jeune femme n'a pas à se culpabiliser, qu'elle n'a pas à subir l'ascèse purement

spirituelle de son mari. Cet oeil bleu est aussi celui du Ciel contigu à l'oeil de Dieu que l'on trouve dans l'iconographie chrétienne. C'est celui de la rectitude morale réprobatrice du désordre des Chambres de Bois:

Cette fille anguleuse, aux yeux d'insecte, possédait de grandes mains couleur de tabac, apaisantes au désordre de Michel. Quelques gestes vifs et justes lui suffisaient chaque après-midi pour remettre en place tous les objets, meubles et bibelots contrariés en tous sens, pris d'ébriété sur le passage du jeune homme.¹⁹⁴

Par leur association à l'insecte, les yeux sont justement ceux de l'expérience qui ont subi les forces obscures des instincts et de la purification; ils connaissent donc l'ambiguïté des forces vitales et les considèrent comme mauvaises. Sur le plan de l'expression, ces forces sont liées métonymiquement au désordre et métaphorisées par "l'ébriété". Cet état maladif manifeste le dérèglement de tous les sens que la servante réprouve en remettant les objets en place. De ce point de vue, le regard de la servante est implicitement une expression de la culpabilité qu'elle exerce par l'austère vie qu'elle mène. Souvenons-nous qu'à la fin du roman, nous apprenons qu'elle est une fille-mère.

Lorsque le regard de Catherine rencontre celui de Lia, c'est l'affrontement terrible de deux femmes se saisissant comme faisant partie respectivement d'un monde extrêmement différent: elles sont deux ennemies, deux consciences étrangères, deux rivales se partageant le même homme:

Catherine regarde Lia avec stupeur; cet oeil de profil, long, très noir et étroit, ce nez de fin rapace, ce petit derrière haut perché sur de longues jambes sèches; toute cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré.¹⁹⁵

¹⁹⁴-Ibid.; p.86

¹⁹⁵-Ibid.; p.95-96

La couleur noire retient notre attention: associée à la longueur et à l'étroitesse, elle représente l'image d'un dédale où il est difficile de s'aventurer. De plus, le noir symbolise les forces naturelles de la terre dont Lia est la substantialisation. Couleur des forces instinctuelles, elle marque une contiguïté de sens avec le regard de Lia qui renferme l'aspect ténébreux de la sensualité, de la recherche du plaisir. Ce symbolisme est cependant valorisé malgré l'ironie de la caricature par celui de "l'oiseau sacré". Ce dernier démontre un caractère de transcendance par sa capacité de pouvoir vivre dans l'air et sur terre. Lia est donc capable de maîtriser ses forces instinctuelles et devenir, par un repli de son être, l'égal de Michel dans une quête absolue de spiritualisation. Ce qu'il faut retenir de Catherine: c'est qu'elle voit dans Lia, l'image de l'oiseau. Le frère et la soeur refont le pacte rompu de l'enfance, excluent Catherine de ce cercle de pureté. Cette dernière fait donc face à une femme jalouse, intrigante et possessive qui, dans son exorcisation tente de jeter le discrédit sur la pureté naïve de Catherine. "Vraiment, vous êtes la femme de Michel et vous y croyez"¹⁹⁶ ? L'interrogative confirme notre interprétation. La dualité est matérialisée dans le regard de ces deux femmes dont l'une est marquée par le désordre, image du désordre intérieur, et l'autre, par l'ordre, la rectitude morale:

L'arrangement de Catherine sautait aux yeux de Lia qui mentalement remettait chaque chose dans son désordre originel. Le regard de Catherine passait derrière celui de Lia et rangeait tout à mesure.¹⁹⁷

Le jeu suggestif du "désordre originel" glisse au sémantisme du péché originel qui marque Lia par rapport au regard de Catherine qui est ordre. On

¹⁹⁶-Ibid.; p.95

¹⁹⁷-Ibid.; p.97

a l'image de la prédestination de Lia. Naturellement impliqué, le regard de Catherine devient celui du Christ qui, par sa Rédemption (repliement et silence de Catherine), valorise l'ordre. La réclusion de Lia n'a cependant pas cette valeur: c'est par culpabilité qu'elle se réfugie dans une ascèse auprès de Michel dans l'espoir de retrouver la pureté de l'enfance perdue. Cela fait partie de sa réalité janséniste: le regard de Catherine perçu comme lucide et innocent devient "l'enfer, c'est les Autres"¹⁹⁸ sur le plan existentiel. D'ailleurs il y a dans cette dernière citation, une phénoménologie des objets qui se valorisent en obstacles vivants occupant tout l'espace, ne laissant ainsi plus de place ni à l'une ni à l'autre.

Le plus bel exemple de "l'enfer, c'est les autres" se retrouve dans ce texte:

Puis Catherine compta si justement les pas
précipités des talons hauts s'approchant,
qu'elle ouvrit les yeux, au moment précis
où Lia collait son visage à même les pages
d'un vieux psautier qu'elle respirait avidement,
comme un bouquet d'encre et de cuir.
Sous le regard de Catherine, Lia se retourna¹⁹⁹
vivement, pareille à un enfant pris en faute.

La comparaison "pareille à un enfant pris en faute" affirme le sémantisme que nous venons de développer par rapport au regard. Une autre isotopie nous retient car elle surdétermine ce que nous venons de dire. L'attention consciencieuse de Catherine précisée par "si justement" et "au moment précis" aliène la conscience de Lia, la culpabilise. Ces déterminants qui caractérisent d'abord la conscience de Catherine ont une importance sur la démarche de celle-ci. Son regard "s'enténèbre". N'étant pas aussi agressive que Lia, elle oublie sa propre condition humaine et féminine faite de

198-Jean-Paul, Sartre; Huis-Clos, Collection du Livre de Poche, Paris, 1966, p.75
199- Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.133

servitude aveugle qui découle "des arabesques éclatées". Le sémantisme moral vient, ici, amplifier le sens du mot "aveugle".

Lorsque Catherine n'ouvre plus les yeux, refusant toute participation à la vie des Chambres de Bois, elle est l'objet de convoitise de Michel: celui-ci ne comprenant pas le sens de la fermeture des yeux. Catherine prend davantage conscience de son état lamentable mais son mari en conclut une parfaite alliance spirituelle avec la mort mythique. Sa femme est devenue une image parallèle à la sienne et il croit qu'elle ne connaît plus la lutte intérieure. Voilà comment le regard participe à la culpabilité et à la solitude absolue des êtres. Chez Catherine, il est le dernier sens perdu. Rappelons que c'est en tant qu'objet possédé qu'elle n'a pu lutter contre "cette complicité avec la mort [...] [que] Michel réclamait com-son bien et son plaisir"²⁰⁰.

Quant au regard de la servante, il garde jusqu'à la fin du roman l'oeil réprobateur qui veut culpabiliser Catherine dans son accession au monde. La jeune femme "craignait le regard d'Aline"²⁰¹ mais sa réaction est différente d'avec Michel; elle accepte de vivre. En termes sartriens, on peut résumer qu'avec Michel, Catherine vivait "Pour-autrui" tandis qu'avec Aline, elle vit "Pour-soi". Elle échappe lentement au regard d'autrui.

Kamouraska présente le regard d'Elisabeth comme une métaphore de sa nuit, de ses ténèbres, de son chaos. "Mes yeux sont lourds. On y jette du sable et des pierres. Ma face aveugle du côté du mur"²⁰². Ces

²⁰⁰ Ibid.; p.141

²⁰¹ Ibid.; p.164

²⁰² Id.; Kamouraska, p.41

yeux aveugles reprennent le symbolisme vu dans Les Chambres de Bois; c'est l'image de la véritable conscience morale qui réalise que son pouvoir est faible devant son désir de vivre. L'épithète "lourds" nous fait constater que le moment subjectif du meurtre est contenu dans cette prise de conscience. Le regard d'Elisabeth associé à la lumière accentue le sentiment de culpabilité à un degré beaucoup plus important:

Depuis un instant il y a quelque chose qui se passe du côté de la lumière. Une sorte d'éclat qui monte peu à peu et s'intensifie à mesure. Cela devient trop fort, presque brutal. J'ai envie de mettre mon bras replié sur mes yeux, pour les protéger contre l'éblouissement²⁰³.

Si la lumière manifeste l'angoisse, son état marque la rectitude morale à cause du symbolisme de l'oeil. La vision soudaine et simultanée de l'oeil et de la lumière rejoint le sémantisme de la flèche qui touche de sa pointe acérée celle qui a péché.

Le regard des autres est très important dans la culpabilité de cette femme :

Je garderai les yeux obstinément fermés. Il faudrait me les ouvrir de force, pour que je consente à regarder. Cette glace est trop pure. Son éclat ne peut que me percer le coeur. Plutôt affronter son affreuse colère de bête abattue. La vengeance d'Antoine. Tout plutôt que de retrouver ce clair regard d'enfant, parfois, si bleu²⁰⁴.

La symbolique du regard-miroir intensifie la culpabilité de l'héroïne. La "glace" lui rend une image très nette de son état qui n'a d'égal (d'une manière paradoxale cependant) que l'innocence du regard pur de l'enfant. C'est

²⁰³-Ibid.; p.50

²⁰⁴-Ibid.; p.85

la constatation du "Paradis perdu" que la Puce²⁰⁵ nous avait fait découvrir. Ainsi le regard bleu participe à la symbolique du miroir malgré l'antithèse qui, sur le plan de l'expression, manifeste une "obscurité de venue visible". Cette figure stylistique a pour effet de mettre en relief la culpabilité obsessionnelle d'Elisabeth. Les yeux fermés, elle veut découvrir sa "vraie vie" mais y découvre en même temps le sang répandu de son mari, d'où sa culpabilité.

Sa vie actuelle est d'ailleurs un reflet de sa culpabilité. Elisabeth expie une faute que la société connaît; encore une fois elle rejoint la pensée sartienne: "Je saisis le regard de l'autre au sein même de mon acte, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités²⁰⁶ .

Je parviens à peine à enlever mon manteau
de fourrure, à me dégager des écharpes de
laine. Puis, je reste là n'osant bouger.
Exposée sur la place publique.
[...] Ne baissant pas les yeux. Insolents,
quoique traqués²⁰⁷.

Elle est vraiment la femme "pour-autrui", la prisonnière de ses propres actes qui ont eu une répercussion sur la société qui lui fait subir sa vengeance. Et, l'auteur nous indique cette interprétation par le symbolisme du filet: "On me jette un filet noir sur la tête et les épaules. Me voici prise, entraînée, poussée, tirée. Capturée"²⁰⁸ . Même si elle défie le regard de la société, intérieurement, elle sait pertinemment qu'elle lui a donné le droit de la "capturer" lorsqu'elle a transgressé les lois sociales par l'adultère et le meurtre. Elle n'en est pas moins aux prises avec sa conscience;

205-Voir cette thèse p.200

206-Jean-Paul Sartre; L'être et le néant, p.321

207-Anne Hébert; Kamouraska, p.138

208-Ibid.; p.138

Ne pas courber l'échine, Ne pas cligner des yeux. Regarder par-dessus les têtes immobiles, à bandeaux tirés. [...] Feindre de fixer un point sur le mur. Le vide²⁰⁹.

Le regard de cette femme n'est qu'une floriture extérieure au-dessus de la propension accusatrice du regard social. Intérieurement, sa lucidité (regard intérieur) lui fait vite apercevoir qu'il lui faut se retirer de cette société. Son refus de l'affronter "les yeux dans les yeux" concède au monde le droit de l'emprisonnement.

Même seule dans sa chambre, Elisabeth est toujours aux prises avec le remords moral:

Les yeux grands ouverts. Le coeur battant. J'écoute le pas d'un cheval qui s'éloigne, dans la ville. Je me retourne et fais face au désordre de ma chambre. Le lit en bataille. Impression de chute dans le vide. Vertige²¹⁰.

Un symbole animal confirme cette culpabilité aliénante de l'héroïne car tous les phantasmes naissent en même temps que son apparition. Quand le cheval repart, c'est le désordre de la chambre qui métaphorise le désordre intérieur d'Elisabeth.

Ainsi en est-il du symbolisme du regard dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert qui, nous l'avons remarqué, est très près du regard sartrien. Comme Roquentin²¹¹, comme Garcin²¹², Elisabeth peut déclarer "l'enfer, c'est les autres". Chez Sartre, l'enfer c'est l'omniprésence de l'autre avec un jugement définitif: chez Anne Hébert

209-Ibid.; p.138-139

210-Ibid.; p.116

211-Personnage principal dans La Nausée de Jean-Paul Sartre.

212-Personnage de Huis-Clos, Jean-Paul Sartre.

Ce qui [] gêne le plus, ce n'est pas tant d'avoir à [se] passer de tout le côté solennel des salles d'audience. C'est de [se] trouver sur les lieux même des témoignages. Privée de tout secours légal. Sans aucune espèce de protection²¹³.

Le regard est d'ailleurs le sens le plus important chez Anne Hébert. Il se manifeste très librement dévoilant l'authenticité intérieure et extérieure des personnages. Voilà pourquoi aucun secours n'est possible devant le regard hébertien: il a le pouvoir visionnaire de trouver la vérité partout où elle est. La responsabilité humaine est envisagée dans sa plus grande rigueur à l'instar de Sartre.

2.04 La chair

Le symbolisme de la chair a une importance non moins égale au regard dans l'évolution de la culpabilité janséniste. Si le premier consiste dans son ensemble à devoir purifier l'être de ses forces instinctives en même temps qu'il est une tentative de prise de conscience authentique de leur être, la chair influence le regard souvent de façon péremptoire. Effectivement, il n'est pas nécessaire de dissenter très longtemps sur le problème de la chair. Chacun de nous se souvient parfaitement qu'il n'y a pas si longtemps que la gent cléricale nous rappelait sans cesse que l'impureté était le principal péché. C'était une harangue continuelle qui astreignait l'homme dans un engagement totalitaire de l'être et, conséquemment dans une désincarnation parfaite. L'on peut très bien résumer ces souvenirs par l'équation suivante: chair=amour=péché=enfer. Anne Hébert n'est certes pas étrangère à cette façon de voir, d'autant plus qu'elle est la cousine de Saint-Denys-Carneau, ce poète qui

²¹³-Id.; Kamouraska, p.213

désirait fortement que le corps de l'homme se situa au-dessus de la ceinture. Elle dut souffrir de ce point de vue.

Le langage de toute l'oeuvre poétique, romanesque et théâtrale dégage bien cette souffrance de l'angoisse vis-à-vis du péché de la chair. Kamouraska est le roman le plus évident de la contestation d'Anne Hébert car Elisabeth est le personnage chez qui l'amour physique est ressenti comme l'égal du sentiment de l'amour entre les amants²¹⁴. C'est un personnage que la chair satisfaite libère un peu. Cette libération est d'ailleurs une contestation présente dans les autres oeuvres. Le fait d'écrire un conte comme celui du Torrent dans les années 1945-50 prouve cette assertion. Les révoltes de chaque personnage féminin manifestent sa contestation. Elles démystifient cette culpabilité ressentie à l'égard de la chair. En attendant le troisième chapitre où s'inscrira notre étude de la révolte, voyons comment François, Claudine et les autres réagissent devant le problème de la chair. Car, dans la pensée de ces personnages, la chair est une phobie sexuelle. Elle est pour les femmes à "la subjectivité tronquée le siège de la culpabilité et le lieu du mal, auquel elle [est] identifiée"²¹⁵.

François n'est pas un symbole d'amour pour Claudine. Il est l'incarnation vivante du péché de la chair qui a été commis en dehors des liens du mariage. Péché effroyable et honteux, s'il en est un (dans le contexte du roman) à une époque historique; c'est le plus grand péché qu'une fille pouvait commettre. C'est pourquoi l'enfant est un

214-Le personnage de Délia (Un grand Mariage) a aussi cette force impétueuse de la passion qui s'allie au sentiment de l'amour.

215-Jean, Lemoyne; Convergences, Mtl, H.M.H. 1969, p.55-56

constant rappel de la faute. Par lui, Claudine est la cible de la société qui la regarde comme quelqu'un qui a attrapé la lèpre et qu'il faut tenir à l'écart.

Claudine a sans doute subi l'éducation religieuse dont nous venons de parler et qui faisait des consciences scrupuleuses. Il est facile de s'assurer de la certitude de nos dires: nous n'avons qu'à ouvrir les épîtres et les lettres de Saint Paul: nous y voyons la misogynie masculine contre la femme qui n'est qu'un objet charnel littéralement associé au péché. L'Eglise a su transmettre les paroles de ce saint à la société à travers les temps. C'est cette société qu'Anne Hébert décrit dans son oeuvre romanesque par l'entremise de Claudine, d'Emilie, de Catherine, d'Aline d'Elisabeth et des autres. Ainsi, la femme porte sur elle toutes les responsabilités de la chair, toutes les faiblesses humaines. La chair, symbole de la femme, connote l'idée que l'homme a perdu son innocence première à cause d'une faute originelle commise par une femme. D'où la propension facile chez la femme de se croire coupable. Elle est le bouc émissaire des péchés de la chair:

[...]des lèvres minces qui prononçaient,
en détachant chaque syllabe, les mots
de "châtiment", "enfer", "discipline",
péché originel", et surtout cette phrase
précise qui revenait comme un leitmotiv:
"Il faut se dompter jusqu'aux os. On
n'a pas idée de la force mauvaise qui est
en nous! Tu m'entends, François? Je te
dompterai bien, moi...".²¹⁶

Le symbolisme de l'os fait partie de cette constellation symbolique du mal: la chair déterminée comme mauvaise, il faut l'amenuiser jusqu'à l'os, principe de vie, symbole de l'âme purifiée de toute attache mortelle. L'os

est venu comme l'Essence spirituelle considérée essentielle en ce bas monde. Il est la force, la fermeté et la vertu. Le verbe "dompteraï" traduit bien cette idée que la chair est considérée comme animale. Il est dans l'ordre de dompter les animaux. Ce sémantisme a d'ailleurs une redondance dans le texte: "dresser" surdétermine "dompteraï".

"Combats la mollesse"²¹⁷ montre un progressif durcissement pour nous offrir une sublimation de l'âme en démasquant le corps: piège de l'âme, de l'enlissement. Tout sentiment d'amitié, même de mollesse, se doit d'être refusé. Tout sentiment de joie rend coupable celui qui éprouve: "Moi, je ne connaissais pas la joie. C'était plus qu'une interdiction"²¹⁸. François ne ressemble plus à un adolescent de dix-sept ans pour qui la compagnie de ses semblables est nécessaire. La souffrance masochiste est déjà grande. Il est déjà soumis à la culpabilité. Cette existence coupable n'est pas dominée par un juste équilibre des choses. "Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité"²¹⁹.

Le péché de la chair a une très grande influence sur Claudine. Elle réussit parfaitement à faire croire que la femme est un symbole du mal, ce qui nous la rend encore plus avilissante. Elle réalise le point de vue de tous les misogynies en même temps qu'elle passe au rang des oppresseurs qui ne peuvent certes pas accepter la féminité dans ce qu'elle a de quotidien et de transcendant à la fois. Claudine parvient à assumer la permanence du mythe adamique qui veut que l'homme ne soit pas seul dans sa chute. Ce mythe attache beaucoup d'importance à Eve, image du serpent

217-Ibid.; p.20

218-Ibid.; p.23

219-Ibid.; p.23

qui lui a fait sentir la limite de l'interdiction en même temps que la naissance du désir. C'est à travers la femme que le démon séduit l'homme pour l'entraîner dans la chute. Ce mythe trouve son parallèle dans Le Torrent:

Le désir de la femme m'a rejoint dans le
désert. Non, ce n'est pas une douceur.
C'est impitoyable, comme tout ce qui m'at-
teint. Posséder et détruire le corps et
l'âme d'une femme. Et voir cette femme
tenir son rôle dans ma propre destruction.²²⁰

Notons aussi la ressemblance frappante entre l'évangile du Christ dans le désert tenté trois fois par le démon et la première phrase de cette citation. Les images sont tellement identiques que nous sommes obligée de dire que François est un présomptueux, parce qu'il n'est pas prêt psychologiquement et fondamentalement à côtoyer une femme. Ses antécédents négatifs à l'égard de sa mère, sa conscience faussée par cette femme et surtout son désir sado-masochiste de possession l'aliène tout à fait. La femme n'est essentiellement pas un symbole de communication.

Amica est symbole de perversion pour François. Le langage de l'auteur nous le dit:

Je ne m'éveille pas d'une illusion; au contraire, dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré plus que tout autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'œil.²²¹

Sournois et mauvais marquent un rapport métonymique avec le mal nous indiquant là l'alliance métaphorique du mal et de la femme.

Le mythe de l'exil prend toute sa signification dans "Je me lève. Je me penche à la fenêtre, voulant échapper à la vision des noces

220-Ibid.; p.37

221-Ibid.; p.43

étrangères célébrées chez moi"²²². François refuse d'assumer son corps qui s'est traduit dans l'acte conjugal. Son âme n'est pas étrangère à ce monde de passions mais il la refuse. Voilà pourquoi il voudrait "déchirer de ses dents, de ses ongles, sa chair offerte"²²³. Ne pouvant s'accepter consciemment lui-même, il ne peut le faire envers Amica: celle-ci devient la réalisation du mythe adamique. Elle est ridiculisée par un faible qui n'a même pas la capacité de faire face à ses propres engagements:

L'arrêt suprême sera prononcé par une
drôlesse. En ce moment, je voudrais
croire en Dieu, en sa droiture terrible
et sa parfaite grandeur. Que lui me con-
fesse et m'absorbe en ma vérité. Pas
cette fille! Pas cette misérable nullité!
Le diable est donc bien puissant! Et je
suis son complice²²⁴.

François n'est plus libre, son alliance avec sa mère (voire Dieu) est profonde; Amica a toute la liberté du monde: "Pour Amica, rien d'interdit; elle ira partout, au plus épais d'une épouvante mal jointe..."²²⁵. L'anti-thèse créée par l'image d'Amica libre et par François aux prises avec Dieu et le diable met en relief le sentiment coupable de François. L'aisance d'Amica et son "habileté dans les caresses "²²⁶ fait apparaître l'image des passions assumées. C'est "l'animal heureux" de vivre par son rapport de contiguïté avec la nature. Une autre image est créée: celle de la femme intelligente qui intuitionne et qui juge de la conscience chaotique de son ami. C'est dans ces deux images qui manifeste l'être féminin par excellence, que la contestation hébertienne apparaît. Son intuition et son agilité de chat lui permet de sortir vivante de son aventure avec François. Toute la réalité poétique d'Amica est dans le rapport de ces deux images.

²²²-Ibid.; p.47

²²³-Ibid.; p.57

²²⁴-Ibid.; p.58

²²⁵-Ibid., p.59

²²⁶-Ibid., p.46

La Robe Corail contient sa part de culpabilité vis à vis la chair. Gabriel ne porte plus Emilie après l'amour physique. Elle est maintenant un poids dans sa conscience. Pourtant Emilie est physiquement restée la même. Symboliquement, son corps, sa chair manifeste un mal lourd à soutenir. La passion de Gabriel n'exerce plus son pouvoir illusoire, elle a été assouvie:

Les jeunes gens marchent côte à côte.
Il ne la porte plus dans ses bras, et
les pieds d'Emilie tournent dans les
ornières.

Il a l'air tellement éloigné d'elle
qu'on dirait que la seule chose qu'il
garde de leur nuit ensemble dans la
forêt, ce sont ces marques éphémères
d'étoiles repoussées, faites sur sa
peau par les branches de sapin²²⁷.

La même constante a été connotée dans le conte Le Torrent: nuit-amour-chair- forêt- mort de l'âme. La forêt substantialise une fois de plus la mort où le geste d'amour se clôt de façon absurde. Aller dans la forêt, c'est donner libre cours à la fatalité. Ainsi, Emilie en ressort blessée par "les marques éphémères[...] des branches de sapin".

La vie du monde n'est pas saisie, pas bien sentie: elle est complice du mal, toujours soupçonnée d'alliance avec la chair; c'est pourquoi Catherine (Le printemps de Catherine) désire le viol: "Que je touche au mal, puisque c'est la seule brèche par laquelle je puisse atteindre la vie"²²⁸. On a encore une image d'une conscience faussée. C'est une illusion chez le personnage.

Tout au long du recueil de contes, les personnages mènent

227-Ibid.; p.76

228-Ibid.; p.92

généralement la narration. Il importe de constater que l'auteur n'est jamais absente. Lorsque la pensée d'Anne Hébert ne transparait pas dans l'ambiguïté des verbes à l'imparfait, c'est directement par l'emploi de la première personne du pluriel qu'elle s'insinue comme contestataire de l'oppression en l'occurrence la religion. "Nous sommes vaincus. Nos traditions orgueilleuses et fragiles sont vaincues. Nous sommes au paroxysme de la liberté"²²⁹. La société féminine trouve son compte aussi:

Catherine avance toujours, sans regarder en arrière; elle entend les cris de Nathalie et se souvient de tous ces rires de femmes qui se sont acharnés sur sa minable petite personne: "Qu'une paye pour les autres! C'est justice"²³⁰.

Anne Hébert fait de Catherine la figure du Christ qui doit mourir pour racheter la collectivité. Elle rappelle aussi à la société féminine son très grand défaut universel de manque de solidarité envers l'autre femme qui est différente. Ainsi s'accomplit la société paternaliste qui veut que la femme ne doive transgresser aucun cadre établi et se vouer à un homme pour y demeurer dans l'ombre. Sinon, elle est la cible d'une société tant civile que religieuse. Gardons bien en vue qu'à l'époque où le Torrent fut écrit, ces deux sociétés exerçaient une autorité implacable et pratiquement insoutenable. Anne Hébert ne cache pas sa réprobation de ces tactiques tant soit peu facistes.

La même image de culpabilité après l'accomplissement de l'acte sexuel revient dans Un grand mariage:

²²⁹-Ibid.; p.97

²³⁰-Ibid.; p.99

Après avoir enlevé calmement ses vêtements, elle passa par-dessus sa tête la chaîne d'argent avec la médaille de Notre-Dame qu'elle n'avait jamais quittée.

Délia ne devait jamais plus reprendre la chaîne et la médaille, abandonnant ainsi toute prière, tout recours à la grâce de Dieu, entrant d'un coup dans sa vie d'amoureuse honteuse à qui nul pouvoir du Ciel ou de la terre, croyait-elle, ne pourrait jamais rendre la fierté perdue²³¹.

L'image de la culpabilité janséniste de Port-Royal est résumée dans cette citation. Pour Délia, la prédestination est une chose absolue: elle le manifeste dans le geste de ne plus remettre la chaîne. Cet acte prouve qu'elle est condamnée par la culpabilité de la chair: c'est un sentiment sans espoir. Désormais son personnage manque d'ampleur et d'envergure car la conscience scrupuleuse ne souffre pas qu'elle perde de vue cette idée de la faute commise. Aux yeux de l'auteur, cette façon de voir les faits exprime l'aliénation; nous retrouvons son opposition à même l'incise "croyait-elle". La vérité du personnage et celle de l'auteur sont absolument différentes à ce niveau expressif, ce qui a pour effet de nous démontrer la force de contestation que l'on trouve dans toute l'oeuvre.

Rappelons que les descriptions hébertiennes des curés et des conventions sont tout à fait ironiques:

231-Ibid.; p.167-168

Lorsque le chanoine se fut mis à parler douillettement, emmitouflant les mots les plus cruels de pieuses douceurs, Délia ferma les yeux, tourna la tête du côté du mur, tandis qu'une voix de miel n'en finissait plus de lui susurrer d'horribles choses: Augustin était marié, selon les lois de Dieu et de l'Eglise, avec une jeune femme de la haute société. Tous deux formaient un couple chrétien exemplaire, digne, distingué, au-dessus de tout reproche. Rien ni personne ne peut séparer ceux que Dieu a ainsi unis par les liens sacrés du mariage. Quant à elle, Délia, elle n'avait plus qu'à oublier un passé regrettable et à s'en retourner là d'où elle venait, comme une bonne chrétienne, soumise, respectueuse des volontés insondables de Dieu²³².

Nous n'avons qu'à voir les rapports sémantiques entre "parler douillettement", "emmitouflant les mots plus cruels de pieuses douceurs", "voix de miel", "susurrer d'horribles choses" dont l'actant principal est le chanoine. L'ironie de l'auteur se manifeste dans le sens péjoratif qui se dégage du rapport sémantique entre les mots de chaque syntagme. Ce n'est pas le seul passage qui ironise sur la société, l'Eglise et ses représentants. Ainsi, l'ironie prouve non seulement la contestation hébertienne mais aussi la forte inhibition féminine dans une société masculine qui oblige la femme à un stasisme absolu. Dans La Mort de Stella, Anne Hébert continue:

Un jour, un jeune curé, poussé par quelque dame patronnesse, crut deviner la clef de l'énigme, la raison pour laquelle l'épreuve de Dieu s'appesantissait ainsi sur le jeune couple. Il fit comparaître Etienne et Stella, leur parla sans oser les regarder, d'une voix embarrassée qu'il s'efforçait de rendre touchante, comme endolorie d'avoir à poser une telle question: "Oui ou non, êtes-vous mariés"²³³?

Devant un certain bonheur du couple, voilà qu'une société dite chrétienne et /ou civile se mêle de faire naître la culpabilité. C'est une preuve de

232-Ibid.; p.163-164

233-Ibid.; p.200

jansémisme qui pourchasse la joie parce que soupçonnée de mal avec la chair: soupçon que l'interrogative de la dernière phrase représente. "L'épreuve de Dieu" est métaphore de la punition que l'hypothétique concubinage de Stella et d'Etienne attire, la réponse d'Etienne leur vaut leur départ du village: cette image est similaire de celle d'Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre à cause de leur péché. Il leur faut payer cette liberté qui les pousse à l'aventure. C'est l'ambiguïté de leur situation faite de joie et de souffrance qui leur attire les foudres du jeune curé:

Et c'est justement cela qu'on leur reprochait, cette insoutenable innocence dans le malheur. On essaya d'éveiller la culpabilité chez eux²³⁴.

La chair présente aussi cette dualité de l'âme et du corps dans les Chambres de Bois. Lia et Michel surtout n'en sont pas exempts. Nous constatons chez eux que la "chair est inférieure dans l'ordre de l'être". "Son poids essentiel subit la surcharge de la concupiscence qui a remplacé la lumière spirituelle"²³⁵. Nous retrouvons les personnages de ce roman en pleine psychose à cause de cette phobie du sexe qui leur vient sans doute de leur éducation reçue.

L'identification de Catherine nous a permis de déceler qu'elle est une fille de feu. Ce rappel n'a pour but que de mettre en relief l'importance de la chair. Sans que Catherine en soit consciente tout-à-fait, son tempérament est fort et elle aspire à l'amour. La Catherine adolescente envisage d'abord l'amour comme un absolu de beauté: son sentiment n'a pas la transcendance que l'expérience du monde peut lui révéler. Il est

²³⁴-Ibid.; p.199

²³⁵-Jean Le Moyne; Convergences, p.55-56

encore trop entaché de rêve pour qu'il manifeste une véritable puissance du feu. Cette interprétation rejoint la pensée de Bachelard lorsqu'il dit :

En fait, une oeuvre poétique ne peut guère recevoir son unité que d'un complexe. Si le complexe manque, l'oeuvre, sevrée de ses racines, ne communique plus avec l'inconscient. Elle paraît froide, factice, fausse²³⁶.

Catherine refuse toujours l'éclatement du feu, de son feu. Son rêve s'évanouit pour laisser place à un gouffre quand elle sent pour la première fois que l'émotion est un attrait rêveur et surtout physique de leurs deux corps. L'amour est un dualisme et non une unité de l'être. Ce dualisme est celui dont nous parle Jean Le Moyne :

Ayant péché, Adam a compromis son unité et troublé son harmonieuse ordonnance par rapport au plus, c'est-à-dire à l'esprit. Voici que la chair et l'esprit ont acquis une mortelle autonomie. Or, la chair inférieure dans l'ordre de l'être et qui participait de l'obscurité propre au moins, c'est-à-dire de la matière, perd en l'esprit égaré de la lumière qui l'éclairait, la comprenait et l'assumait en conscience et en sainteté ... Son poids essentiel subit la décharge de la concupiscence qui a remplacé la lumière spirituelle; alors, avec ses prolongements cosmiques, elle tendra à devenir pour l'homme à la subjectivité tronquée le siège de la culpabilité et le lieu du mal, auquel elle sera identifiée. Et puisque les suprêmes modalités charnelles sont sexuelles, c'est pour le sexe multiplicateur, objet de bénédictions primordiales, que se fixera le grand complexe dualiste.

[...]
[...]

Notre morale est naïve comme un symptôme; la hantise sexuelle et l'obsession compensatrice de l'autorité que nous rencontrons ici nous situent en pleine psychopathologie²³⁷.

Tout le problème de la chair se situe dans cette optique des choses. La symbolique du feu confère à Catherine tout son pouvoir et sa puissance: celle-ci n'a cependant pas de véritable prise sur la réalité pour que

²³⁶- Gaston Bachelard; La psychanalyse du feu, idées, NRF, 1949, p.38

²³⁷- Jean Le Moyne; Convergences, p.55-56

l'amour soit UN.

Bientôt, elle n'entendit plus rien, sensible à cette chaleur mouillée dans son cou, sur sa joue. "On dirait que j'ai le vertige" songeait-elle²³⁸.

Comme le dit Gilbert Durand, le vertige est "l'image inhibitrice de toute ascension" vers un angélisme canadien-français. L'éducation reçue d'un père silencieux et sévère qui n'ouvre la bouche que pour s'emporter contre le chasseur qui ne respecte pas les filles est grandement responsable du sentiment coupable qui habite Catherine dans son vertige. Son rêve d'amour était platonique: il se trouve perturbé par la "chaleur mouillée" du souffle de Michel. L'épithète "mouillée" glisse à la symbolique de l'eau chaude qui se veut tendresse et sensualité²³⁹. Ce souffle a pour effet de transmettre à tout le reste du corps sa chaleur. Le cou est bien la première articulation par laquelle la vie se manifeste chez le nouveau-né; c'est la partie la plus sensible de l'être. D'où son importance dans la symbolique de la chair. La sensation que Catherine éprouve dans tout son corps lui rappelle soudainement qu'elle n'est pas seulement âme. Le vertige ébranle son angélisme, elle est déjà empoisonnée par la culpabilité d'une impureté maudite.

Le problème de Lia est encore plus complexe que celui de Catherine. "Lia évoquait le mariage de Michel à l'égal de sa propre faute"²⁴⁰. Par le personnage de Lia, Anne Hébert va très loin dans sa contestation: le mariage n'est pas cette espèce de tolérance accordée en vue de procréer. Il est une faute, une faiblesse de la chair tout aussi coupable que celle d'avoir couché avec un amant. Cette culpabilité de Michel et de Lia se

²³⁸-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.63

²³⁹-voir notre thèse p.161 et suivantes

²⁴⁰-Ibid.; p.99

traduit dans l'imaginaire de l'auteur par le "rythme tumultueux de la peine de Lia, de la colère de Lia, des larmes de Lia, des souvenirs de chair brûlée de Lia"²⁴¹ qu'elle impose à tout l'appartement. Le nom de Lia répété quatre fois a le pouvoir incantatoire d'un sentiment vivement ressenti. Pouvoir incantatoire qui trouve une redondance dans les pages suivantes:

Je vais te faire du mal, Michel. Mais
tu comprends, quand on a commencé à se
faire du mal, un jour ou l'autre on va
jusqu'au bout du mal qu'on peut se faire.
C'est inévitable, ça arrive, c'est arrivé,
c'est atroce et puis c'est fini²⁴².

Encore une fois, c'est la fatalité du destin janséniste que cette redondance du pouvoir incantatoire qui s'identifie dans le mal dont la source est exclusivement érotique. Si les serments de pureté entre Michel et Lia atteignent un pouvoir que seul l'imaginaire peut leur conférer, la descente aux enfers de Lia a le même pouvoir et atteint le même dédoublement que celui de Michel dans sa quête spirituelle de pureté. La dualité atteint sa véritable signification.

Lia apparaît l'archétype de la femme fatale qui affermit l'interdit sexuel. La misogynie du mari de Catherine voit le mal de sa soeur comme la punition nécessaire de sa sexualité exacerbée; c'est d'ailleurs la même interprétation que l'on peut faire quant à l'amant de Lia quoique lui, ne se consume pas en ascèse spirituelle. Son comportement envers la jeune fille est le même que celui de Michel envers sa femme:

²⁴¹-Ibid.; p.107

²⁴²-Ibid.; p.122

Je vais tout te dire, Michel, tout. Cet homme est parti. Il m'a abandonné comme un vieux pain noir qu'on rejette après l'avoir rompu. Il est parti sur un bateau vermoulu. On change de pavillon à chaque départ et on repeint un nom de jeune femme sur la coque. Un jour, ce bateau, s'est appelé "Lia", et cet homme était à moi, et moi à ²⁴³ lui, tous deux emmêlés en une seule tresse.

Les paradigmes verbaux "m'a abandonnée" et "rejette" manifestent bien le reniement de la femme et la prétendue supériorité de l'homme qui s'en sert à titre d'utilité, comme un vulgaire objet qu'il maîtrise à même le mal (isotopie principale). Le nom de LIA sur la coque est naturellement l'image de l'utérus. Le syntagme "seule tresse" réalise l'unité des amants en même temps qu'elle se double du pouvoir possessif de l'Autre. L'utérus, organe essentiellement féminin, nous fait voir la jeune fille prisonnière de sa propre condition féminine (symbole du Mal) qui cause sa perte, sa déchéance. "Les vignes tordues", plantes liantes par excellence, véhiculent tout le symbolisme du fil d'Ariane, le fil de la destinée fatale liée à "l'image directe des attachements temporels". Isomorphe du temps, le lien annonce nécessairement la mort de l'âme de Lia.

Une autre caractéristique qui révèle de la "morale naïve" est l'importance accordée au démon. La femme fatale substantialise le démon. Elle est l'objet de tentation par excellence d'où son affinité avec Eve, archétype du mal. Or, Michel après avoir accompli l'acte sexuel "s'écroul[e] [aux] côtés [de Catherine] et il répète [e] "Tu es le diable, Catherine tu es le diable"²⁴⁴. Il conçoit sa chute et se sent coupable. D'où la nécessité d'une ascèse, qui consiste à refuser Catherine, symbole de la femme, de l'Autre.

²⁴³-Ibid., p.125-126

²⁴⁴-Ibid., p.76

Nous avons déjà dit que le monde est représenté comme un univers de ténèbres pour les personnages hébertiens. Cette conception a son parallèle dans l'histoire du Québec. Il suffit de se souvenir des allocutions préventives des autorités religieuses avant nos départs pour les grandes vacances. Le bonheur naturel issu de la compagnie des garçons était tout simplement redouté et condamné. Sinon une sorte de culpabilité s'engendrait. Tout le moralisme étroit de Jansénius nous cotoyait et les Chambres de Bois en sont un écho.

L'inconnu jouait pour elle. Elle s'inquiéta bientôt, car la musique s'emballa, sembla devenir folle, comme le riz qui monte et chavire sur le feu²⁴⁵.

La musique symbolise la joie de vivre, l'harmonie de la nature. Elle collabore à la communication des personnages. L'inquiétude ressentie est synecdochique de sa propension à la culpabilité. Le bonheur est dangereux dans l'optique janséniste. Fatalement la musique prélude à la tristesse alors qu'elle devrait établir l'harmonie. Catherine a la même réaction devant l'amour de Bruno qu'il s'offre à elle par les liens du mariage. Sa peur demeure teintée de jansénisme.

Malgré l'ironie de l'auteur, Elisabeth n'en reste pas moins l'objet de la culpabilité. L'expression "le diable au corps" dont un aspect a été révélé déjà²⁴⁶ recoupe un autre sémantisme: il trahit l'obsession de la chair des petites tantes. A l'époque historique rapportée par la narration, le péché de la chair a exactement la même signification que dans les autres romans. On peut mentir, se parjurer, ça n'a pas d'importance. La chair seule est germe de corruption. Elle a un sème de lourdeur:

²⁴⁵-Ibid.; p.38-39

²⁴⁶-voir notre thèse p.2

Retrouver notre adolescence. Bien avant
 que... On dirait que je tire vers le jour
 avec effort un mot, un seul, lourd, lointain.
 Indispensable. Une sorte de poids
 enfoui sous terre. Une ancre rouillée.
 Au bout d'une longue corde souterraine,
 Une espèce de racine profonde, perdue²⁴⁷.

La lourdeur marque le poids d'une conscience coupable qui se métamorphose
 en chambre désordonnée au lendemain de sa première nuit de noces :

Au petit matin, la mariée tarde à s'endormir,
 tout contre le marié, noyé de fatigue et d'alcool.
 Cette fraîche entaille entre ses cuisses,
 la mariée regarde avec effarement ses vêtements jetés dans la
 chambre, en grand désordre, de velours,
 de linge et de dentelle²⁴⁸.

Malgré sa volonté de transgresser les lois morales en affichant une
 volonté nietzschéenne, Elisabeth demeure la proie de son éducation. Il
 suffit de remarquer la présence manichéenne du Bien (je suis trop heureuse)
 et aussi du Mal (nous irons en enfer) contenue dans une seule
 phrase. Il suffit aussi de constater l'importance qu'a l'enfer :

Hors d'haleine. Etouffés de froid et de rire.
 Nous nous asseyons au bord de route. ... Quelqu'un en moi,
 qui ne peut-être moi (je suis trop heureuse)
 pense très fort : "Nous irons en enfer tous les trois.
 Mon amour m'embrasse²⁴⁹.

Quoiqu'elle ne soit pas désincarnée, Elisabeth appréhende l'acte sexuel
 avec George :

Un gémissement parvient à sortir de ma gorge.
 Avant même que George ne me couche sur le tas de vêtements par terre.
 Le poids de cet homme sur moi. Son poil de bête noire.
 Son sexe dur comme une arme²⁵⁰.

La chair revêt des images bestiales, même dans l'amour le plus authentique.
 Le sexe est une arme qui risque de tuer. Le texte de cette citation
 boucle la constellation symbolique de la chair-poids-péché-mort. La culpabi-

247-Ibid.; p.62

248-Ibid.; p.73

249-Ibid.; p.137

250-Ibid.; p.159

lité est effectivement une très grande souffrance intérieure: elle aliène totalement les êtres qui ont une grande sensibilité. Nous avons là des images absolument troublantes qui ne surprennent personne.

2.05 La boue.

Si nous voyons la contestation de l'auteur dans l'emploi du style ironique, nous percevons aussi une dimension particulièrement navrante au niveau sémantique de la souillure. Cette dernière s'exprime par les symboles de la boue et du cochon. Bachelard identifie cet animal qui se vautre dans la boue comme "un retour à la mère, une soumission confiante aux puissances matérielles de la terre maternelle"²⁵¹. Bachelard a une perspective beaucoup plus saine que celle de Claudine-François chez qui, cette connotation est tout à fait absente :

L'homme était sale. Sur sa peau et ses vêtements alternaient la boue sèche et la boue fraîche. Ses cheveux longs se confondaient avec sa barbe, sa moustache et ses énormes sourcils qui lui tombaient sur les yeux. Mon Dieu, quelle face faite de poils hérissés et de taches de boue! Je vis la bouche se montrer là-dedans, gluante, avec des dents jaunes.

[...] Je sentais son odeur fauve se mêler aux relents du marécage. Tout bas, je faisais mon acte de contrition, et je pensais à la justice de Dieu qui, pour moi, ferait suite à la terreur et au dégoût que m'inspirait cet homme. Il avait sa main malpropre et lourde sur mon épaule.²⁵²

L'image physique de l'homme est le portrait de quelque monstre diabolique-absolument infect. Il y a aussi chez François, une crainte qui anticipe la colère de Claudine ce qui a pour effet de le culpabiliser davantage.

Le symbolisme de la souillure est exhibé. La boue manifeste le péché.

251-Gaston, Bachelard; La terre et les rêveries de la volonté, Librairie José Corti, Paris, 1948, p.131.

252-Anne Hébert; Le Torrent, p.13-14

François a transgressé l'interdit maternel voire éthique. Il trouve dans le fossé un être étrange qui ne ressemble pas beaucoup à un humain. Ce fossé matérialise selon nous le gouffre que Bachelard explique comme suit: " en dépit de toute grammaire, ce mot n'est pas un nom d'objet, c'est un adjectif psychique"²⁵³. Durand a repris cette notion et il lui a donné le sens de "verbe moral"²⁵⁴ dans lequel il "chute". Si nous transposons ces considérations au niveau concret du Torrent, en tenant compte du symbole de la boue, François fait la rencontre du démon. Il est alors surpris par cette brusque réalité du monde. Tombé dans le même fossé que cet homme, il se salit à la même boue: son esprit n'est pas assez fort pour résister à l'attraction de ce monstre. Bien plus, au fond du gouffre, substantialisant à son tour la boue, le péché, François est obsédé par la justice de Dieu qui fera sans doute, dans son esprit, peser sur lui une punition équivalente de sa faute. Nous avons encore là la représentation exagérée de la souillure dans une conscience faussée. C'est une autre caractéristique d'une éducation janséniste que Claudine a transmise à son fils par consanguinité.

La pourriture recoupe aussi tout ce symbolisme énoncé ci-haut. Stella n'en est pas exempte :

Les planches grisâtres, aux veines noircies
et roussies, tout ce paysage de vieille caisse
pourrie déployait tout autour de Stella des
ombres d'angoisse et de terreur²⁵⁵.

C'est l'image de la mort préparée dans la narration par la maladie et la fatigue de Stella. Pourquoi la mort? Parce qu'elle est le résultat de la souillure. Stella malgré son apparente innocence, est aux prises avec ce problème du mal:

²⁵³-Gaston Bachelard; La terre et les rêveries de la volonté, p.352

²⁵⁴-Gilbert Durand; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.130

²⁵⁵-Anne Hébert; Le Torrent, p.188

Il se passe ceci d'étrange que le vieux bois n'est pas dupe du sentiment de crainte qu'éprouve Stella à son endroit. Il devient plus horrible encore, en guise de représailles. Les taches de pluie s'intensifient à vue d'œil, s'animent, mues par une vie sournoise²⁵⁶.

Le mot "tache" recoupe tout le pouvoir imaginaire de la souillure. Même la pluie est contaminée tellement la conscience est faussée. Alors que le symbolisme général de la pluie exerce généralement une action bénéfique, elle est ici substance du mal. C'est d'ailleurs à ce moment précis de la narration qu'apparaît le personnage d'Etienne. Ceci nous incite à croire que Stella a souffert, au cours de sa vie commune, de culpabilité existentielle lorsqu'elle était heureuse.

Si la chair est une cause de l'impureté, de la culpabilité, la boue figure littéralement celle de la souillure. Elle manifeste tout ce que nous venons de dire. L'axe de la sélection corrobore notre interprétation dans Les Chambres de Bois. A son tour, la chasse est l'activité de choix où se développe le symbolisme de la souillure. On le verra aussi dans Kamouraska.

Catherine rencontre pour la première fois celui qui devient son mari au retour de la chasse:

Catherine était si près du petit garçon qu'elle aurait pu suivre avec son doigt les traces de larmes sur les joues aux pommettes dures. Une âcre senteur de gibier souillé montait de l'enfant, comme la propre odeur de sa détresse²⁵⁷.

256-Ibid.; p.191-192

257-Id.; Les Chambres de Bois, p.30

Ainsi le mal sent mauvais comme dans le Torrent. Les syntagmes "âcre senteurs, gibier souillé, propre odeur de détresse" sont contigus sémantiquement et révèlent bien la douleur et le sentiment pénible de la souillure qui avilit. Le dictionnaire Robert nous indique que l'étymologie du mot "souiller" renferme dans l'ancien français le mot "soillier" venant de "soil" qui veut dire "abîme de l'enfer". Ainsi, la culpabilité se conçoit bien d'après cette évolution du mot "souille" relié métonymiquement au péché qui condamne à l'enfer. La chasse est bien la représentation synecdotique de la culpabilité.

La pourriture aussi recèle ce sémantisme: elle a le don de mettre en colère le père de Lucie et de Catherine qui métaphorise l'image du Dieu courroucé devant le mal:

Il jura, s'étouffa, puis il parla, moitié avec ressentiment, moitié avec joie aigre, des droits usurpés de chasse et de pêche, de toute la campagne ravagée par un seul seigneur, des bêtes blessées pourrissant dans les fourrés et des filles pures rendues mauvaises en une seule nuit²⁵⁸.

Voyons comment le mécanisme de la simple image crée la métaphore de la punition en même temps que la dépendance métonymique du mal. Le syntagme abjectal de la phrase "avec ressentiment, avec joie aigre, droits usurpés, campagne ravagée, bêtes blessées, filles pures/mauvaises" est la cause de l'action: "jura, s'étouffa, parla". Chaque paradigme nominal par son sens immanent ou par sa relation avec le participe passé qui le caractérise, possède le sème de la violence que le paradigme verbal "pourrissant" surdétermine conséquemment en métaphore de la punition. Cette métaphore fait

258-Ibid.; p.30

surgir la métonymie du péché, du mal.

Le même procédé révèle le même sémantisme lorsque Catherine rencontre Michel, adolescent:

Elle percevait chacun des battements du
cœur de Michel, tandis que l'haleine vio-
lente de la terre d'automne et des feuil-
les macérées lui montait au visage: C'est
comme si je mangeais de l'herbe pourrie!
songeait-elle²⁵⁹.

Si l'on résume ces phrases par un tableau on y trouve ceci:

Syntagme actantiel,	paradigme verbal	syntagme objectal
Elle, _____	percevait	battements de cœur
l'haleine violente		
de la terre d'automne, } feuilles macérées, }	montait	visage
Je, _____	mangeais	l'herbe pourrie

On s'aperçoit qu'entre les termes du paradigme verbal, il y a une disjonction sémantique qui vient de "montait" que l'on peut traduire par le sème de verticalité ascendante et "mangeais" par la verticalité descendante. "Percevait" est jonctif à "mangeais" par le sème de la sensualité. Comme c'est "mangeais" qui conclut le paradigme, on peut déduire immédiatement qu'une chute provoquée par cette sensualité est apparente. Si "elle" et "je" sont différents du point de vue grammatical, le style direct du "je" et le style indirect de la narration neutralisent cette disjonction au point de vue sémantique et nous faisons face à la même personne dans les deux sujets en l'occurrence Catherine. Le niveau sémantique pose une nouvelle disjonction: Catherine/haleine violente de la terre d'automne et des feuilles macérées. C'est l'opposition choses/personne. Cette opposition n'en reste pas moins jonctive par le sème de sensualité. Pourtant, la violence

est reliée métonymiquement à "terre d'automne" et "feuilles macérées": elle manifeste à Catherine la mort qui vient (terre d'automne) et la soumission de son corps par la pratique ascétique dans un esprit de pénitence (feuilles macérées). Le recours au syntagme objectal vient préciser cette disjonction qui n'en est pas véritablement une. "Battements du coeur de Michel" et "visage" sont jonctifs car ils sont reliés au sème de l'humain dans ce qu'il y a de plus concret: tenons compte que le sens figuré de "battements du coeur" double le sens propre soit le siège des émotions, des sensations, des sentiments et des passions. Ce sème de l'humain que l'on relie facilement avec Catherine se double de celui de la fatalité. Le visage est la partie physique que l'on ne peut cacher à personne. Il est une sorte de langage silencieux que malgré soi on livre aux autres. C'est aussi la partie la plus révélatrice du corps. A l'instar du visage, les émotions, les sensations, les sentiments et les passions surgissent au moment où on s'y attend le moins, ils manifestent leur propre langage du coeur. "L'herbe pourrie" ne recoupe pas les sèmes de l'humain et de la fatalité: il laisse cependant filtrer le sème de verticalité descendante et de sensualité morbide qui donne un sens aux deux autres sèmes. Ainsi, on déduit après ce long cheminement que l'humain, en l'occurrence Catherine, est liée à la fatalité de la chute à cause même de sa propre sensualité. Elle est sensible à la présence de Michel comme toute femme est sensible à l'homme qu'elle aime.

Il est maintenant facile de voir une Catherine éprouvant ses sens à même ceux de Michel. La nature de la terre et des feuilles marquent la fatalité de la mort. Les feuilles brûlées par la chaleur de

l'été et engourdies par le froid de l'automne, tombent. Leur macération qui sert de protection au sol engourdi contre l'hiver est la synecdoque même de l'ascétisme de pureté qui doit protéger Catherine contre sa propre sensualité. "L'herbe pourrie" apparaît dans sa relation métonymique avec la chute (des feuilles et de Catherine), la métaphore de la fatale punition que constitue la chute.

Michel, à son tour, éprouve la même impression quant à la saleté qui garde son rapport métonymique avec la souillure, métaphore du diable. Ne dit-il pas: "C'est toi qui est mauvaise, une sale fille, voilà ce que tu es, comme Lia, comme toutes les autres"²⁶⁰. Surdéterminé par la comparaison "comme Lia", symbole de péché défini plus haut, le sémantisme acquiert un sème d'universalisme dans la comparaison synecdotique "comme toutes les autres". On trouve une redondance de cette animalité universelle de la femme dans une autre citation:

Je lui ai été soumise jusqu'à la dernière honte. Tu m'entends, dis Michel, soumise comme une chienne battue, et je me suis traînée à ses pieds pour qu'il me garde et me prenne encore pour une nuit, rien qu'une autre nuit...²⁶¹.

Nous avons, en plus, droit à une image d'être inférieur parfaitement aliéné que "battue" catégorise. Le syntagme "suis traînée" en rapport de contiguïté avec "chienne battue" nous donne la métaphore de la prostituée. Surdéterminée par l'animalité, elle est isotope du mal. Aux yeux de Michel, la femme est définie comme une saleté, une pourriture, un objet de péché, de la boue. Historiquement parlant, il n'est pas si loin le temps où les Nelligan, Saint-Denys-Garneau, André Langevin, Fernand Ouellette

écrivaient à peu près la même chose. Mais il faut relier tout cet esprit

²⁶⁰-Ibid.; p.80

²⁶¹-Ibid.; p.124

de pensée à celui de l'Eglise qui a toujours voulu que la femme soit une annexe à l'homme, une servante docile et soumise. Servante qui renie son animalité pour devenir une sorte d'Angéline de Montbrun. Sinon, toute la responsabilité du Paradis perdu se retrouve sur ses épaules comme c'est le cas pour Elisabeth d'Aulnières.

Le symbolisme de la boue nous apparaît un symbole statique: personne ne s'impose à elle pour lui donner une forme. Il marque la résignation, l'involution. Dans Kamouraska, l'auteur nous la fait voir comme une matière immanente à l'être humain qu'Antoine Tassy substantialise, qu'Elisabeth désire et redoute à la fois:

Tu me devines, Antoine Tassy, et tu me traques, comme un bon chien de chasse. Et moi aussi je te flaire et je te découvre. Seigneur de Kamouraska. Mauvais gibier. Gibier facile, à demi enfoncé dans une cache de vase, guettant l'oie et le canard, le doigt sur la détente.

[...]

Il a envie de me coucher là, dans les joncs et la boue. Et cela me plairait aussi d'être sous lui, me débattant, tandis qu'il m'embrasserait le visage de gros baisers mouillés²⁶².

L'ambivalence de la boue vient du fait qu'outre le désir nettement désigné, elle implique une diminution de l'être que la domestication animale métaphorise. Les verbes "flaire et découvre" laissent percevoir cette interprétation à cause de leur contiguïté de sens avec "chien de chasse" image d'Antoine Tassy. "Chien de chasse", qui métaphorise Elisabeth par le rapport que nous venons de faire et du fait que "je" est sujet de "flaire" et "découvre". De plus, en considérant la boue comme un élément qui salit, il y a tout lieu de voir sur le plan symbolique qu'elle est dégradante. Le

262-Id.; Kamouraska, p.67.

marais est le lieu d'involution tout en étant le symbole de l'inconscient d'Elisabeth qui accepte d'éprouver sa sensualité d'adolescente avec désinvolture. Sentiment qui diffère grandement d'avec le sémantisme de la prochaine citation dans laquelle Elisabeth subit une sorte de honte: "Vous rabâchez, madame Rolland. Lourde et vaseuse, vous vous retournez contre le mur, comme quelqu'un qui n'a rien d'autre à faire"²⁶³. Les épithètes "lourde, vaseuse" sont les agents du symbole; elles font image du sentiment d'anxiété suprême qui se cristallise en culpabilité. D'ailleurs, l'héroïne associe le docteur Nelson qui "a été mêlé et confondu à la boue des chemins un soir d'automne", "à son anxiété. La maison d'automne a d'ailleurs la priorité dans l'évolution de la culpabilité.

2.06 La méduse.

Toute cette notion de culpabilité, tous ces symboles sont couronnés par le symbolisme de la méduse qui ne laisse aucun équivoque sur la culpabilité. Il manifeste la lucidité de cette femme quant à son péché. Il exprime aussi le regret exagéré qui pétrifie d'horreur et de tourment excessif pour finalement séduire l'héroïne de Kamouraska. "Mme Rolland montre une tête de méduse, émergeant de la robe de chambre en bataille"²⁶⁴. Tout est désordre chez cette femme. Le seul moyen de neutraliser cette condition absolument aliénante serait de rétablir un certain équilibre. Mais pour que le personnage féminin demeure fulgurant Anne Hébert l'a laissé se débrouiller selon ses propres impulsions.

²⁶³-Ibid.; p.95

²⁶⁴-Ibid.; p.93

L'expérience vitale des femmes hébertiennes est placée sous le signe de la tragédie. Toute cette culpabilité leur vient d'une "culture" janséniste du Dieu méchant et punisseur. Ces femmes réalisent le destin auquel fondamentalement on les a vouées: elles sont littéralement écrasées. L'exaltation de la pureté d'âme est le principal écueil auquel elles font face. Lorsqu'elles succombent à la tentation de vivre leur vie selon leurs désirs, elles se confrontent carrément au mal. Elles sont psychologiquement mal préparées à assumer ce monde qu'elles désirent tant. Prises d'un sentiment coupable, elles tentent de reconquérir la pureté originelle, l'innocence première de l'enfance. C'est dans une liberté mal comprise qu'elles tentent de s'en sortir mais elles n'échappent pas ou si peu au destin auquel leur condition féminine les condamne. C'est le cas de Claudine, de François, de Catherine²⁶⁵ et notamment celle de la Puce²⁶⁶ qui elle, ne peut "relever sa tête courbée sous la honte et l'humiliation quotidienne"²⁶⁷. Ce n'est que dans le songe qu'elle voit le symbole phallique de la

toute petite vipère qui se dressait sur sa queue, la langue sortie de toute sa longueur, réussissant ainsi, à force de passion et d'audace, à avoir l'air terrible et grande²⁶⁸.

Le songe ne la prépare pas véritablement à assumer le rôle qu'elle doit jouer dans la vie. Celle-ci constitue un piège comme Amica l'est pour François. Toutes se laissent prendre. Toutes ont cru que le monde extérieur était l'occasion rêvée de faire valoir leurs qualités et leur goût de vivre.

²⁶⁵-Id.; Chambres de Bois.

²⁶⁶-Id.; "Printemps de Catherine" dans Le Torrent.

²⁶⁷-Ibid.; p.91

²⁶⁸-Ibid.; p.91

Cela s'avère un échec car le songe a pour propriété un équilibre équivoque entre les forces de l'inconscient et la vie réelle et aussi une vision du monde qui n'a sa réalité qu'à l'intérieur de l'être. Le monde ne favorise généralement que les défauts des personnages. D'où l'inévitable insuccès : emballement et aveuglement devant les réalités quotidiennes font toujours des hypersensibles, des victimes.

2.07 Le désert.

C'est dans un univers de solitude absolue que chaque héroïne vit son aliénation la plus totale. Confrontées à la liberté du monde, les femmes s'aperçoivent qu'il n'y pas de valeurs absolues qui justifient leurs gestes. Le travail comme le "devoir d'état" sont "les seules vertus" qu'on leur reconnaisse. Les vraies actions ne sont pas l'apanage de ces femmes fourbues de culpabilité malade. Elles se résignent à leur sort d'exilées. Tout leur "art de vivre consiste à refuser systématiquement la vie et de la fuir"²⁶⁹. Toutes les femmes sont soumises à la routine, patrie de l'immanence. La liberté n'est qu'une valeur négative. Toute vie féminine est métaphore d'aliénation totale qui se poursuit dans le "désert du monde"²⁷⁰. C'est "un désert de neige, chaste, asexué comme celui de l'enfer". Elles sont véritablement sans contact avec les autres êtres. Elles sont à l'extrême limite de la vie et de la mort. Le désert nous paraît le symbole qui manifeste le mieux leur solitude absolue malgré qu'elles soient entourées du monde. Ce dernier est trop libre et trop conscient par rapport à elles qui sont trop repliées sur elles-mêmes, sur leur culpabilité.

²⁶⁹-Albert, LeGrand; "De l'exil au royaume", dans Etudes Françaises, IV, p.13.

²⁷⁰-Anne Hébert; Kamouraska, p.160

Nous avons vu combien elles étaient occupées à revivre leur passé. Tout est sujet à rappeler une faute commise. Ce narcissisme les voue à l'immobilisme le plus complet. Immobilisme qui leur permet de "ruminer" cette faute inlassablement. Le serpent manifeste fort bien l'actualité mythique de cette faute. Le regard des autres aggrave la situation de ces femmes en les culpabilisant davantage.

Claudine, Catherine, Elisabeth et les autres incarnent le péché si elles ne renient pas leur chair. On a vu précédemment comment Michel, Jérôme, Augustin ont considéré la femme dans une radieuse incarnation. Claudine même s'est prise aux filets d'une désincarnation fallacieuse. Nous avons aussi remarqué qu'en se faisant "chair", Elisabeth a payé de sa liberté. Le symbolisme de la méduse exprime très bien leur culpabilité qui les accule à la solitude. L'ensemble des symboles vus au cours de cette partie forme une sorte de cercle vicieux qui va les étouffer. Leur démarche intérieure est négative et elle s'exprime par la claustrophobie: désespoir ultime avant la révolte ou la mort.

3.00 La claustrophobie

L'expérience de la vie adulte s'avère néfaste; il importe cependant de remarquer que c'est non seulement l'angoisse et la culpabilité qui les inhibent. La claustrophobie marque aussi ces vies d'adultes d'une manière presque absolue.

3.01 L'espace

L'espace dans lequel vivent ces femmes exprime bien le lieu clos dans lequel elles évoluent. Il leur sert de refuge où ni l'une ni l'autre ne cherche à échapper à leurs pensées lucides. A l'abri de tout regard, elles en viennent à la claustrophobie. L'espace est si petit que deux personnages réalisent une sorte d'osmose. Ainsi, en est-il de François et de Claudine, d'où l'impossibilité absolue de quelque réaction personnelle. "J'étais si dépendant de ma mère que le moindre mouvement intérieur chez elle se répercutait en moi"²⁷¹. C'est dire l'importance de l'angoisse maléfique de Claudine sur son fils. François, enfant, sans comprendre tout à fait ce qui se passe, n'ose sortir de sa chambre pour chercher un équilibre psychologique qu'il pourrait trouver en participant à la nature extérieure. L'espace restreint de cet univers de Claudine et de François retient toute l'atmosphère morbide du silence, impose ses limites. Silence qui est par excellence un facteur d'étouffement. Repliés sur eux-mêmes, François et Claudine ne survivent véritablement que par le devoir bien accompli (travail) et par la maîtrise ascétique de leur nature humaine. Claudine s'assure bien qu'aucun ordre ne se brise en observant ces règles.

Claudine morte, François a la tentation de découvrir le

²⁷¹-Id.; Le Torrent, p.11

monde par le biais de la femme mais il ne "voit qu' un inconnu qui mange en face d'une femme inconnue. Ils sont aussi secrets l'un que l'autre"²⁷². Amica lui permet de constater qu'il est incapable de communiquer. Son immobilisme le garde sur la défensive. La femme est une cause d'étouffement: sa présence est désirable mais dangereuse. Elle surdétermine le mal et la mort:

Non! Non! Je ne veux pas de sa tête tranchée,
sur ma poitrine! Rien! Rien d'elle! Et ses
longs cheveux bleus autour de mon cou. Ils
m'étouffent²⁷³.

L'idée obsessionnelle de la mort de Claudine est nettement ressentie: la conscience étouffée par un remords scrupuleux et existentiel fait de François un objet absolument vulnérable. L'espace, trop exigü pour deux, l'asphyxie. Les cheveux constituent une surdétermination de l'étouffement. Pour nous, ils sont un symbole de la névrose qui s'aggrave. Amica ne représente nullement la tendresse. Elle est ressentie comme une antagoniste. Claudine et Amica se rejoignent symboliquement. Au lieu d'être un symbole d'intimité, la chambre est au contraire un lieu claustrophobe. Les cheveux d'Amica sont des liens entraînant François dans le désordre, l'impureté et la mort. Liens très attirants que la couleur bleue caractérise comme révélateurs d'une lucidité quant à ses désirs, à ses pensées très sombres. La chambre nous révèle, elle aussi, que la femme est à la fois repoussée et désirée: François la réclame totalement donnée et sans poids. Il s'inquiète de son absence. "Amica me quitte. Elle est en bas. Elle doit fouiller partout"²⁷⁴ mais il repousse sa présence. La vie du couple n'est pas possible.

Le printemps de Catherine recoupe le même symbolisme de la

²⁷²-Ibid.; p.45

²⁷³-Ibid.; p.59-60

²⁷⁴-Id.; Le Torrent, p.58

"mansarde exiguë". La Puce, image de la servitude, se confronte à Nathalie, image de la pureté enfantine. Cette chambre leur sert toutes deux de refuge; c'est un endroit qui se compare à une sorte d'espace où la quantité d'air est à l'extrême limite de la vie et de la mort. Elles savent pourtant que la vraie liberté n'est pas cette fausse sécurité que leur procurent les murs et les grilles:

Depuis des nuits que Catherine, du haut de son réduit, contemple l'or fauve, le rouge, l'éclatement puissant des gerbes de feu! Chaque nuit, elle y lit avec ravissement les signes superbes de la fin du monde. Et, voici que la petite nonne, tremblante, est devant elle, échappée des murs, des règles des grilles, gardant ses trois vœux au cœur comme un viatique. Trois vœux fraîchement prononcés et paraissant déjà dévalués, inutiles, en ce monde étranger²⁷⁵.

Nathalie sait bien que cet espace physique de la chambre de Catherine est l'image même de son être où chasteté, obéissance et pauvreté sont des corollaires de la claustrophobie. Pour Catherine, l'étouffement lui fait désirer les horreurs de la guerre. C'est dire combien est grave le sentiment de claustrophobie. La Puce matérialise "les murs crasseux", les "tables grasses". Sa "figure exangue" n'a d'autres recours que le songe afin de ne pas mourir étouffée par l'esclavage et l'asservissement.

L'espace dans La maison de l'Esplanade, est très important.

Il est l'idée maîtresse du conte:

Elle occupait le corps de la maison, c'est-à-dire à peu près une chambre par étage. Au quatrième, la chambre de Géraldine demeurait seule ouverte, à côté des anciens appartements des domestiques. [...] ²⁷⁶.

²⁷⁵-Ibid.; p.89

²⁷⁶-Ibid.; p.108

La maison est isomorphe de l'os montrant bien que la vie de Stéphanie est réduite à sa plus simple expression: juste ce qu'il faut pour ne pas mourir étouffée par des murs trop proches. Cette maison est celle de la passivité, de l'immanence. La fermeture successive des chambres "des petits frères, morts de la scarlatine..."²⁷⁷ métaphorise le lent engourdissement des sens qui en viennent à ne plus avoir d'antennes dans le monde extérieur. Le passé affirme l'immobilisme impensable de Stéphanie. Cette maison est bien celle de l'isolement total qui donne la nausée à une Elisabeth d'Aulnières. Le sémantisme est paradoxal à l'image que cette maison projette. Ses dimensions physiques ne sont pas l'expression de la vie de Stéphanie. Sa situation géographique est absurde. Cette maison est la représentation symbolique d'une fausse domination du monde. Pourquoi apercevoir le monde si l'on s'est fermé à lui? Le monde extérieur est compté comme inexistant. C'est l'image d'une femme ridicule et tournée vers l'esprit intérieur que métaphorise "la chambre des morts" où l'on ne trouve que "la poussière et le moisi".

La chambre de Marie-Louise recoupe le même sémantisme que dans le conte précédent. Effectivement, la femme d'Augustin est condamnée par son mariage à vivre dans une enceinte close sans nul recours autre qu'une visite d'Augustin qu'elle n'aime pas. Le fait que Marie-Louise ne sort pas, exprime la dépossession de la réalité. Lorsqu'elle aura l'âge de Stéphanie de Bichette, elle aura la même sécheresse d'âme vis à vis les autres. Rien d'humain ne caractérise ces horribles femmes aux prises avec leur identité. Elles restent là, étouffées par le narcissisme qui est ressenti dans La mort de Stella comme une véritable vocation.

²⁷⁷-Ibid.; p.108

Sa chambre recèle une constellation de noeuds, image des difficultés de son être. Ces noeuds deviennent la révélation du problème insoluble de son silence, de sa mort. Ils représentent aussi son être comme point de convergence de toutes les qualités et de toutes les faiblesses. Sa condition sociale de femme mariée est l'égal de sa condition féminine: c'est une image de la chambre. En somme, cette chambre qui est encore celle d'une mourante, révèle la nature de son être authentique:

Stella voudrait tellement boire. Mais elle aimerait ne pas le demander. Elle désirerait être désaltérée, par miracle, sans même ouvrir la bouche, pour avaler. De nouveau, elle considère les noeuds sur la planche, au-dessus de son lit. Elle se met à les étudier, ces noeuds, comme si cela était très urgent, très important de les connaître, de les compter, un par un, comme si cela pouvait faire oublier la soif et l'oppression qui monte²⁷⁸.

Cette révélation prend la couleur d'une fixation de l'esprit qui a la possibilité de faire oublier le désir et la souffrance du corps qui se font de plus en plus impérieux. Le miracle est contigu de la vocation que nous avons mentionnée. Désir et souffrance ont une similarité: ils recèlent l'idée de messianisme de Stella. Elle croit que sa volonté va réaliser la mission de l'esprit sans que le corps ait à souffrir, tel le mystique extasié. Cette maison est à l'image de la crèche au pied de l'arbre:

La cabane était posée, là, comme une boîte, au pied de trois épinettes noires, hautes, bien en branches, de celles qui poussent en terrain découvert²⁷⁹.

Même image de pauvreté que l'étable de Bethléem, même froidure: Stella recoupe l'image mythique de la Vierge.

C'est l'abnégation humaine à son plus haut point. Tout ce

²⁷⁸-Ibid., p.191

²⁷⁹-Ibid., p.176

repli sur soi, cette résignation, ces vies étouffées que nous manifeste l'espace clos se vérifient aussi dans Les Chambres de Bois. Les personnages vont céder de leur plein gré à la séduction spirituelle de l'être, soit à l'étouffement de la vie physique. Il y a là, croyons-nous, un manque d'altérité à laquelle Catherine n'échappe pas non plus.

Ce roman débute en évoquant le pays qui a pour nous, québécois, une image de grandeur insaisissable, tant le Québec est grand. Sa superficie couvrant trois fois celui de la France, pays de nos ancêtres, il était à l'époque de notre enfance, une image abstraite. "C'était au pays de Catherine" dit Anne Hébert; cette première phrase du roman garde pour nous la même abstraction. Toute dimension est abolie pour se limiter à celle du monde aux "noirs palais d'Apocalypse". Toute l'iconographie évangélique surgit et nous fait interpréter ce syntagme par analogie: l'espace où vit Catherine est eschatologique; rapport métonymique qui suppose que la mort a passé. C'est sur cette note ténébreuse que nous connaissons l'espace ambiant d'une enfance arrachée déjà vouée à la claustrophobie. Espace où les femmes sont asservies au travail aliénant des travaux ménagers et "au désir avide des hommes frustes et mauvais"²⁸⁰.

La chaleur qui spécifie l'été de la mort de la mère de Catherine est, elle aussi, surdéterminée par la mort: elle est étouffante. Elle constelle l'espace évanescent. Catherine doit recourir au songe et au travail pour ne pas être asphyxiée. Tout est sans vie:

280-Id.; Les Chambres de Bois, p.37

Le père au travail, les soeurs à l'école, Catherine penchait un visage d'innocente sur la tâche quotidienne. Tout se passait fort simplement comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules, interminablement, en leur vie rêche, contre le noir du pays, ainsi qu'une rosée mauvaise se posant sur le linge, les meubles la maison tout entière, sur les bottes lourdes du père et jusque sur sa face amère²⁸¹.

Encore une fois, Anne Hébert se sert du principe humide de l'eau (rosée mauvaise) pour pénétrer plus lourdement "la maison entière" de Catherine; ce qui provoque davantage sa claustrophobie. La rosée hébertienne réunit tous les éléments cosmiques et néfastes pour les concentrer sur l'espace de Catherine. De son association avec la pluie, que voulez-vous qu'il tombe autre qu'une rosée mauvaise d'un ciel noir de suie? Elle est "le fruit de jour [s] triste [s]". Elle ne représente pas la "quintessence Astrale" dont parle Bachelard²⁸². Elle est plutôt la corruption substantielle qui condamne au silence à la claustrophobie. Une lutte inhumaine est engagée par cette enfant contre toutes ces influences de la rosée mauvaise que la comparaison "comme si deux servantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules" indique.

Catherine s'emmure seule au coeur de toute cette tristesse cosmique refusant ainsi toute communication venant de l'extérieur :

Elle ordonna que l'on fermât plus tôt les volets et la porte, prétextant la brume et cette odeur de terre montant tout alentour de la ville, à l'assaut des longues soirées d'automne²⁸³.

La surabondance que l'on trouve dans la brume, surdéterminée par l'odeur

281-Ibid.; p.33-34

282-Gaston Bachelard; La terre et les rêveries de la volonté, p.329

283-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.51

de terre, ont, pour effet d'étouffer le songe de Catherine. La brume et l'odeur de la terre ne collent pas à sa réalité, elles obscurcissent trop; c'est l'incompréhension de la vie. Tous les pouvoirs de la solitude et la prise de possession de la vie du rêve sont surdéterminés par la porte et les volets fermés de la maison.

Quand, à la fin de la première partie du roman, elle apparaît au rendez-vous de Michel parée du "collier" et du "grand châle brodé" de sa mère, Catherine en a assez d'étouffer dans ce monde de l'enfance arrachée d'où elle est évincée de toute façon par sa soeur Lucie. Le tempérament de Catherine est puissant et plein d'exigence: elle a envie d'un espace où l'amour est loi. Son rêve collera-t-il à la réalité d'un nouvel espace?

La deuxième habitation de Catherine située à la campagne nous permet d'interpréter un plus grand isolement que celui de la ville aux "hauts fournaux". Lorsqu'elle aperçoit la "singulière, lourde demeure reprise par la nuit"²⁸⁴, ce n'est plus le château de son rêve avec "tourelles", "balcons" et "barreaux aux fenêtres"²⁸⁵. Déception pour Catherine; la réalité n'est pas celle qu'elle avait rêvée. Mais la désillusion est encore plus grande quand mariée, elle se voit confinée au "lit de Michel, [...] étroit comme un lit de pensionnaire"²⁸⁶. La solitude est d'autant plus cuisante que l'amour lui est refusé par son mari. La chambre qu'elle occupe,

cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix [...] aux meubles anciens, aux bibelots rares, aux objets usuels incommodes ou abîmés.²⁸⁷

²⁸⁴-Ibid.; p.59

²⁸⁵-Ibid.; p.57

²⁸⁶-Ibid.; p.67

²⁸⁷-Ibid.; p.81

est l'image substantialisée de l'âme de Catherine et de Michel: elle est le centre où chacun ne peut supporter que l'autre vienne puiser l'intimité de l'être. La chambre est le symbole de l'ombre dans lequel le couple est plongé; c'est l'endroit qui concentre une Catherine qui refuse toutes relations humaines. La couleur de "cigare brûlé", couleur par excellence de l'été dégradé en l'automne, est bien l'image de Catherine réduite à la seule présence de son âme terne. C'est l'aliénation totale car la jeune femme ne trouve plus de valeurs universelles (affection, solidarité) pouvant justifier son repli.

Michel est un symbole d'oppression en cet espace exigu: il profite de la vulnérabilité de Catherine pour exposer sadiquement la vie qui bat à l'extérieur des chambres:

Dans le grand dénuement où Catherine se trouvait, Michel crut qu'elle n'avait rien de mieux à faire que de céder à la plus haute rêverie qui courait après elle depuis son enfance. Il se mit à raconter:
 _____ Je reprendrai la maison et le jardin pour tout l'été et l'automne²⁸⁸.

L'extérieur des chambres de bois constitue ce qu'il y a de plus vivant au coeur de Catherine: le désir. Le sadisme de Michel consiste à lui faire miroiter la possibilité de la possession de la vie à l'intérieur de la chambre: symbole de la cellule étroite et suffocante. Nous sentons particulièrement que les chambres sont transposées elles aussi en valeurs humaines oppressives qui empêchent Catherine de participer à la vie.

Catherine est davantage asservie lorsqu'elle se mêle à la vie

288-Ibid., ; p.90

quotidienne des chambres de bois. Elle remplace Aline, la vieille servante de Michel et de Lia. Celle-ci revient d'une fugue: on a là, l'image d'un triangle. Catherine, Lia et Michel. Tout contribue à l'exiguïté qui cette fois, va contribuer à répudier Catherine.

Le triangle a son apport symbolique dans la démarche intérieure de Catherine. Caractérisé par la forme d'un Y sur le front de la soeur et du frère, il surdétermine les affinités spirituelles de Michel et de Lia en une gerbe qui a la ressemblance de l'étoile de David. Ce triangle confère à Lia et à Michel une vocation spirituelle qui n'est pas l'apanage de Catherine:

N'y avait-il pas ce caractère singulier
tracé par une petite veine en Y sur le
front de Michel qui se répétait sur le
front de la soeur²⁸⁹?

A partir de cette association des chambres et du Y qui lient le frère et la soeur au même destin, à la même fatalité, ces derniers substantialisent la caste familiale qui caractérise davantage Catherine comme une étrangère. L'Y qui se métamorphose en "petite étoile bleue" est bien le symbole du caractère spirituel de Michel et de Lia. Cet Y n'est-il pas l'équivalent du "iod", Principe divin? Il est aussi une partie qui forme l'étoile à six branches avec ses triangles inversés et enlacés: symbole de l'étreinte de l'esprit et de la matière. Nul besoin de dissenter pour comprendre que Catherine est l'antithèse de l'esprit, du Y qui compose l'étoile; antithèse symbolisée par l'asservissement de Catherine dans la préparation des menus que Michel et Lia refuseront bientôt. L'Y établit de façon évidente la dichotomie de Michel/Lia et de Catherine. Le rejet de celle-

ci est évident: il est aussi symbolisé par le jeûne de Michel et de Lia:

Michel se plaignit aussitôt de la fatigue
intolérable que lui apportaient les odeurs
fortes de cuisine. Il s'associa au jeûne
de Lia et ne voulut plus rien manger de vif
et de coloré.²⁹⁰

Rejet purement physiologique des corps: il n'en reste pas moins que Catherine est absolument consciente de son individualité et de ses aspirations. Elle est un prolongement symbolique de la chambre. Absolument dévastée, elle est "cet état sauvage qui occupait tout l'espace de son corps."²⁹¹ dans lequel la maladie et la révolte naîtront.

Kamouraska recoupe le même symbolisme de l'espace réduit des autres recueils sauf qu'il a une fulgurance qu'on ne ressent pas dans les autres romans. Madame Rolland est seule; "la douleur reconnaissable, sonnant juste sous l'ongle, à fleur de peau"²⁹². Son hypersensibilité qui la fait se retirer du monde afin de se protéger contre lui l'amène "à cent lieues de là, perdue dans la contemplation"²⁹³ de quelque songe. Songe qui contribue à l'étouffement de son véritable être devant l'image de son mari mourant. La distance marque sa grande solitude; les nombreux milles qui séparent Sorel de Kamouraska sont la synecdoque de son angoisse étouffante. Paradoxalement, la petitesse physique des choses et des êtres participe à une situation encore plus étouffante:

²⁹⁰-Ibid.; p.105

²⁹¹-Ibid.; p.138

²⁹²-Id.; Kamouraska, p.25

²⁹³-Ibid.; p.25

Chassée! Je suis chassée de la chambre conjugale. Chassée de mon lit. Depuis dix-huit ans cet homme doux à mon côté, dans un grand lit de bois sculpté, matelas de plumes, draps de toile. Me voici seule dans le petit lit ridicule de Léontine Mélançon, institutrice des enfants²⁹⁴.

L'antithèse "petit-grand" corrobore l'interprétation que nous venons de faire.

La valeur poétique de la claustration atteint sa fulgurance alors qu'Elisabeth est dans le sein de sa mère;

Ma mère s'évanouit. Et moi, bien enfermée à double tour, je lui donne des coups de pieds dans le foie! Pour la réveiller. Je me démène comme un cabri. Nous pourrions en mourir toutes les deux, ma mère et moi, d'un évanouissement aussi terrible et prolongé²⁹⁵.

Le présent grammatical confère une plus grande acuité au sentiment ressenti. Le sein de la mère est métonymique de l'espace restreint qu'Elisabeth refuse déjà parce qu'il est pernicieux. Tout le passé d'Elisabeth accomplit dans l'espace clos de la chambre où "l'air se raréfie". La couleur grise implique davantage l'idée de brouillard qui est contigu sémantiquement à l'étouffement. Nous ne sommes pas étonnée de constater que le présent mythique ci-haut mentionné est réel. De plus le gris précise la portée métaphorique de l'espace clos et la portée métonymique de l'air.

Au plan symbolique, le niveau paradigmatique nous démontre parfaitement comment la grisaille donne une pression mélancolique et triste:

294-Ibid.; p.30

295-Ibid.; p.51

L'odeur fade et puissante des maisons fermées m'envahit toute, me monte au nez, me pique les yeux. Se colle à ma peau.

[...]

Une poussière fine tombe, inlassable comme la neige. Vais-je mourir là dans ce vide absolu? Une cloche de verre où persiste une sèche poussière, pour m'étouffer.²⁹⁶

Métaphore de l'ennui et du temps, la poussière fait partie de la symbolique des espaces clos. Dès son arrivée chez les tantes de la rue Augusta, Elisabeth est déjà contaminée par une atmosphère de clausturation. Phonétiquement le noeud grammatical "inlassable" indique au plan de l'expression un long engourdissement bien concrétisé par la cloche de verre qui garde le même sémantisme de la chambre. L'épithète "sèche" est aussi une caractéristique de la claustrophobie.

La cloche de verre crée une dichotomie évidente. Renfermée là-dessous, il est certain qu'Elisabeth manque d'air; ce syntagme a valeur de symbole parce qu'il fait partie de la constellation symbolique de la fenêtre fermée dont nous avons parlé plus haut. Effectivement, le verre transparent permet à l'héroïne d'être consciente de la vie extérieure. Elle réalise ainsi qu'une autre vie existe d'où un sentiment de clausturation très grand qui obligatoirement la voue à l'étouffement.

La cloche de verre, contrairement à la chambre des autres oeuvres hébertiennes, est symbole d'une intimité toute physique entre Elisabeth et le docteur Nelson:

296-Ibid.; p.58

Le temps manque autour de nous. Se raréfie pareil à l'air dans la boîte de verre où sont enfermés deux oiseaux. Une seule parole serait de trop. Risquerait de nous enlever l'un à l'autre. Un instant en moins et nous étoufferons dans cette cage. Une seule larme, l'espace d'une seule larme, d'un seul cri, et il sera trop tard. La cloche de la séparation sonnera partout autour de la maison. Pareille à un glas²⁹⁷.

Nous nous apercevons que la cloche de verre garde toujours son côté dangereux même si elle apparaît sécuritaire. La promiscuité devient synonyme de mort. La perception de l'autre est trop grande. La cloche de verre se métamorphose en cloche qui tinte "le glas", la séparation des amoureux. Paradoxalement le sémantisme de la cloche de verre glisse à celui de la cage qui retient Elisabeth prisonnière d'elle-même, c'est-à-dire de ses désirs d'amour absolu et de mort que contient cet espace réduit.

L'incommunicabilité est la substance même de cette cage qu'est le sein de sa mère: "J'ai beau m'époumonner, elle ne m'entend plus. Ni elle, ni personne d'ailleurs". La claustrophobie est la conséquence logique du repli sur soi et de la trop grande attention à ses propres forces obscures:

Ma vie entière doit se dérouler à nouveau, sans que je puisse intervenir. Ni changer quoi que ce soit. Il ne me sera fait grâce d'aucun détail. Autant ménager mes forces. Ne pas appeler en vain, dans ma cage de verre, ouvrir et refermer la bouche comme les poissons rouges dans leur aquarium²⁹⁸.

Il ne s'agit donc pas d'un simple étouffement où un geste peut encore sauver la fatalité; Elisabeth est entièrement dépossédée. Elle est absolument isolée de la vie quotidienne, livrée pieds et poings liés au destin qui la pos-

297-Ibid.; p.143

298-Ibid.; p.186

sède de façon absolue. Elle n'a plus aucune liberté. Le thème de la noyée implique une fois de plus l'élément aquatique comme une substance de claustration.

Tenons compte que l'espace réduit n'est pas seulement l'espace physique chez Anne Hébert. Il est intimement lié au temps. Si nous parlons de nouveau du temps, ce n'est que pour évoquer l'angoisse, la solitude, la culpabilité et la claustrophobie: sentiments qui sont extrêmement difficiles à dissocier les uns des autres. Voyons comment l'auteur les allie:

Le temps. Ce temps-là. Un certain temps de ma vie, réintégré, comme une coquille vide. S'est refermé à nouveau sur moi. Un petit claquement sec d'huître. Je m'entraîne à vivre dans cet espace réduit²⁹⁹.

Le temps et l'espace réduit, épousent toute la symbolique de la coquille "réintégrée" qui est la cloche de verre dont nous venons de parler. Elle est donc impénétrable, possédant une vie intérieure dynamique certaine. Elisabeth est alertée parce que sa vraie vie n'en demeure pas moins à l'intérieur de ce temps mythique de la coquille habitée de silence absolu qui confère au temps son aspect odieux. Elisabeth vit seule son périple aux enfers d'une vie passée (la vraie vie) et d'une vie actuelle (soit celle qu'incarne Mme Rolland).

3.02 La pierre

Le sémantisme de la pierre sacralise le sémantisme de l'espace fermé. La pierre occupe une place de choix dans le conte Un Grand Mariage:

²⁹⁹-Ibid.; p.100

Pendant deux semaines la métisse fut entre la vie et la mort. Elle semblait se débattre à la fois contre un silence de pierre qui l'étouffait et l'impulsion violente d'un ³⁰⁰ cri qu'elle s'efforçait de retenir avec peine.

Pierre et âme ont un rapport étroit: elles expriment la vie réduite à l'essentiel. Par la pierre, le silence a une valeur permanente similaire à celle de la durée. Le pouvoir de la pierre est important, il est celui qui étouffe la vie corporelle en même temps qu'il nous assure que Délia n'est pas morte. Ne trouve-t-on pas le cri de la révolte qui se manifeste sur la pierre même du silence c'est-à-dire dans l'âme de cette vivante? L'âme correspond au symbolisme de la pierre. Si "l'activité humaine, seule, s'exerce sur elle, elle s'avilit; si, au contraire, c'est l'activité céleste et spirituelle qui l'influence [...] elle s'ennoblit"³⁰¹. D'où l'ambivalence de Délia qui éprouve à la fois les deux influences.

Stella va plus loin; elle est la quintessence même de la pierre achevée et taillée. "Il y a cette femme de pierre sur le lit, avec un filet de sang qui se reforme sans cesse, au coin de la bouche"³⁰². Elle est une sorte de statue que la vie ne recouvre presque plus. Le syntagme "filet de sang" est métaphore de cette parcelle de vie. Le niveau syntaxique assure d'ailleurs cette interprétation du texte. Un peu comme l'algue résiste aux soubresauts de la mer, ainsi en est-il de la vie de Stella "qui se reforme sans cesse". Une sorte de permanence du corps (de la pierre) juste à la limite de la vie et de la mort.

La pierre comme telle n'a pas de valeur sémantique dans les

³⁰⁰-Id.; Le Torrent, p.162

³⁰¹-Dictionnaire des symboles, p.601

³⁰²-Anne Hébert; Le Torrent, p.205

Chambres de Bois. Sa dureté est conférée à celle des coquillages. De plus en plus ressemblante à Michel, Catherine prend évidemment une image d'eau. C'est pourquoi nous faisons face au nacre et aux huîtres qui indiquent la passivité de Catherine dans ce qu'elle a de plus intérieur. L'essentiel auquel elle est réduite, est caractérisé par la petitesse de la coquille dont les parois sont isomorphes du mur que nous verrons dans Kamouraska et de l'os vu dans Le Torrent. C'est une image de protection contre le monde que représentent les huîtres mais à l'intérieur desquelles se trouve une chair bien vivante "où mijote l'animalité". Catherine éprouve un sentiment de clausturation à l'intérieur de cette tour d'ivoire qu'est le nacre de "sa coquille". Pour l'instant, Catherine n'ose sortir, elle a peur du monde. Cette peur lui vient non seulement de l'extérieur mais d'elle-même; elle a peur de s'affirmer. Les forces obscures manifestent une vie latente et une redoutable puissance;

Si Catherine se penchait à la fenêtre donnant sur la cour étroite comme un puits, elle gardait un instant sur son visage et ses mains de pâles reflets de nacre et d'huître, ainsi qu'un miroir d'eau³⁰³.

Ainsi le "miroir d'eau" rejoint tout le symbolisme de la "pierre noire, immobile et captive". Effectivement, il y a une analogie entre cette dernière et le puits profond à l'eau noire. Analogie qui manifeste l'oppression subie et aussi la complexité d'une vie ténébreuse.

La pierre exprime toujours dans l'oeuvre hébertienne cette ambivalence que nous venons de voir. Kamouraska nous montre aussi des murs lisses comme la pierre qui métaphorisent la souffrance d'Elisabeth, la lutte

qu'elle livre pour tenter de réconcilier les deux personnages qui l'habitent. N'oublions pas que son mariage avec Jérôme Rolland est à la fois revanche sociale et punition personnelle:

Quelque part dans la muraille, un point fixe, vivant, quoique pierreux, est braqué sur moi. Au cran d'arrêt. Chevillé dans la pierre. Soudain cela bouge. Un lézard, sans doute, caché entre les pierres qui dégringole maintenant la muraille. En zigzags prestes. Il va tamber à mes pieds. Seigneur! Les ruines semblent s'animer toutes à présent. Ce petit point vivant qui se décide à bouger éveille à mesure les murs qui sont encore debout. Les pierres noircies léchées par le feu. Tout comme si les ruines entières... 304.

La muraille perd son caractère défensif et protecteur. Elle conserve cependant celui de solitude et continue de séparer Elisabeth du monde extérieur tout en la gardant prisonnière d'elle-même. Sa claustrophobie est très bien "chevillée" dans sa conscience lucide. Le lézard n'est qu'un prétexte littéraire métaphorisant un passé toujours vivant qui, lui aussi, finit par devenir asphyxiant parce qu'obsédant.

La pierre atteint sa véritable valeur symbolique lorsqu'elle exprime le corps. A ce propos, le sémantisme de la pierre est le même dans Kamouraska que dans les contes Un grand mariage et La mort de Stella:

Une sorte de rituel entre nous. Chaque fois que nous sommes ensemble dans le bois de pins et qu'il fait encore trop clair pour... Nous jouons aux gisants de pierre. Nos deux corps étendus. Simulant la mort. L'étirement de la mort, sa longueur définitive. La rigidité de la mort, son insensibilité parfaite. Tout ce qui n'est pas nous doit s'écailler de nous, comme des champignons que l'on gratte sur la pierre, avec un couteau.[...] Tout lien autre que nous deux, doit mourir. Le corps se glace. Le coeur s'évide. Silence. Vertige 305.

304-Id.; Kamouraska, p.77

305-Ibid.; p.151

Il est facile d'effectuer les glissements de sens des syntagmes suivants: "Gisants de pierre, nos deux corps étendus, simulant la mort". Pendant le jour, le corps est donc le lieu de l'exil; la nuit, il se double d'un coeur qui s'évide de tout sentiment d'agression envers la tierce personne pour que s'accomplisse l'amour avec la participation des âmes et des corps. Il faut attendre le "vertige" de la nuit où la passion réalise les êtres en faisant disparaître la pierre d'un jeu platonique. La pierre est l'assurance d'une solitude absolue, asphyxiante qui affine "l'âme pour une lumière spirituelle, extatique."

3.03 La main.

Un autre symbole nous apparaît important dans l'élaboration de la claustrophobie, c'est celui de la main. La symbolique générale de la main révèle des idées d'activité et de domination. Le Torrent nous montre la main de Claudine comme le prolongement suprême de la raison qui s'abat sur François avec violence. Elle contribue à l'enlèvement, à l'étouffement de la vie chez François. "Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi"³⁰⁶. Aux yeux de l'enfant cette main est horrible du fait qu'elle le frappe. La main de cette femme est violente:

Dans sa main elle tenait la maîtresse branche
qui servait à faire rentrer les vaches. Ma
mère m'apparut pour la première fois dans son
ensemble³⁰⁷.

La "maîtresse branche" surdétermine la main en une sorte d'arme dans le but ultime de dompter l'animalité chez François. Cette image de la main correspond à l'image physique de Claudine: "grande, forte, nette, plus puissante que je ne l'avais cru". Par contiguïté de sens, l'homme du fossé,

³⁰⁶-Id.; Le Torrent, p.7

³⁰⁷-Ibid.; p.14

le "cochon" surdétermine la nature de François: voilà pourquoi la mère se sert d'un bâton pour frapper. Celui-ci devient une puissance physique à l'égal de la force physique de l'homme qui, à son tour, manifeste les forces animales qu'il faut dompter. Les mains de Claudine ne renoncent pas facilement à leur tâche volontaire de spiritualisation.

Elles vont exercer une influence prépondérante dans le cercle lumineux de la lampe: symbole de lumière d'en-Haut. Elles expriment toujours la même volonté autoritaire qui détermine le destin de François: "Et ainsi dans ce rayon étroit, en l'espace de quelques minutes, les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin"³⁰⁸. Le rayon est contigu au cercle lumineux et inducteur des mains. Dans ce sens, le rayon rejoint l'activité des mains. Elles sont la synthèse de l'arme qu'est la flèche. "Jouèrent, scellèrent" sont des paradigmes verbaux qui marquent la trajectoire des mains qui atteignent leur but véritable dans l'étouffement total de la vie de François:

J'entendis tinter le trousseau de clefs.
Elle me le brandissait de haut. J'entre-
vis son éclat métallique comme celui d'un
éclair s'abattant sur moi. Ma mère me
frappa plusieurs fois à la tête. Je per-
dis connaissance³⁰⁹.

C'est dans un tableau que nous comprendrons mieux cette trajectoire des mains depuis le début de l'élaboration symbolique:

³⁰⁸-Ibid.; p.19

³⁰⁹-Ibid.; p.26

TRAJECTOIRE de la main

se levait sur moi
 tenait la maîtresse branche
 frapper l'homme
 jouèrent, scellèrent mon destin
 brandissait
 s'abattant sur moi
 ↓ me frappa
 → perdis connaissance.

Ce paradigme verbal exprime bien le rayon lumineux que la lampe jette.

Chaque verbe a un sème de soudaineté qui est contigu à celui du "rayon étroit".

Il y a cependant un renversement sémantique qui s'effectue à partir de la lumière et des mains qui frappent. Alors que le rayon lumineux, de par son symbolisme initial, devrait contribuer à la conscience, ici, il participe à la perte de connaissance du garçon. Il y a un point d'équivalence sémantique dans le sème de soudaineté: le rayon et les mains surdéterminent tragiquement la situation de François: c'est la claustrophobie absurde et absolue.

La Robe Corail recoupe la même isotopie de la violence qui, cette fois, n'est pas imposée par quelqu'un. C'est à soi-même qu'Emilie impose l'ascèse du devoir bien accompli afin d'exorciser le songe:

Oh! se meurtrir les mains et tout le corps,
 afin de goûter ensuite cette lassitude et ce
 lourd écrasement! Se perdre dans le travail,
 après s'être douloureusement retrouvée pen-
 dant une semaine: juste le temps de la
 robe corail³¹⁰.

L'activité des mains féminines n'est pas créatrice: elle contribue davan-
 tage à l'asservissement de la femme. Cette interprétation se vérifie dans
 le conte Le printemps de Catherine.

Les vieilles mains de Sophie ne croient plus au "salut qui

viendrait de la terre fraîchement remuée". La terre substantialise l'échec des mains de cette femme autrefois "si compétentes". "Un jugement est porté sur les mains de Sophie, leur oeuvre est déclarée inutile, vaine, trompeuse ... Ses mains sont condamnées"³¹¹. Ces vieilles mains travailleuses cessent instantanément de bâtir le monde sur cette terre d'exil. "Nouvelles" qu'elles sont désormais, elles s'immobilisent pour subir la vie d'ici-bas. Ainsi, elles se préparent beaucoup mieux "à l'air solennel d'un malheur fièrement porté selon le cérémonial qu'il faut". Leur immobilisme constitue le rite de la fatalité. Leur fin n'étant plus la communication avec la terre, la nature, elles se doivent dans l'univers hébertien d'être prêtes pour le grand silence de la mort. Ces mains apprennent à étouffer leur activité.

Le sémantisme des mains de Sophie s'oppose à celui des mains de Mme Pichen qui continue, malgré la fatalité à l'horizon, à besogner, à communiquer avec les signes qui marquent la vie quotidienne:

Ses mains grasses, aux bagues variées,
vérifient le compteur, les robinets, la
cave à vin, l'eau des canaris, l'étiquette
des pots de confitures, baissent les
stores, arrosent le géranium, recueillent
toutes les clés³¹².

Ce sont des mains qui ont toute la sensualité de la vie: elles ont de la chair. Les bagues qui recourent le symbolisme de l'anneau manifestent le lien de ces mains avec la nature ambiante qu'est la vie végétale, animale et cosmologique.

On peut très bien établir un parallèle entre l'immobilisme

³¹¹-Ibid.; p.85

³¹²-Ibid.; p.86

des mains de la vieille Sophie et celles de Stéphanie de Bichette³¹³ de même que celles de Marie-Louise³¹⁴. Ce sont des mains de mortes-vivantes. Des mains étouffées par le néant de leur vie, par la nuit de l'immobilisme.

Les mains actives magnifient presque toujours la victoire spirituelle du travail. Ce ne sont généralement pas des mains dotées d'un pouvoir créateur. Elles ne sont pas représentatives d'une prise de possession de la vie. Leur activité résume bien souvent l'image de l'ennui provoqué par un espace et un temps trop vastes qu'il faut meubler d'un travail quelconque. On ne sent jamais dans ces mains une sensibilité en quête du sens de la vie.

Nous avons très peu parlé du père de Catherine sinon pour dire qu'il assumait mal son rôle d'éducateur. Le symbolisme de la main apparente cet homme à la grande Claudine; c'est ce qui nous paraît important. Cette main a la même redondance sémantique que dans Le Torrent: elle cherche à banaliser les enfants qui poussent:

Lucie fit couper ses nattes et les porta
à son père. Lorsque l'homme vit devant
lui la première chevelure tombée, la première
enfance insoumise avec son front
bouclé de bélier têtu, il frappa la fille
au visage avec les longs crins noirs
empoignés comme des fouets³¹⁵.

Contrairement à François, Lucie est une fille qui accepte la réalité quotidienne telle qu'elle est; c'est une fille sans hypersensibilité. Elle ne recourt pas au songe pour se réaliser comme femme. La main du père n'a pas le pouvoir terrifiant de la main de Claudine. Le visage de Lucie n'est

313-Id.; "La maison de l'Esplanade" dans Le Torrent, p.103

314-Id.; "Un grand mariage" dans Le Torrent, p.127

315-Id.; Les chambres de Bois, p.36

d'ailleurs pas défiguré et il garde son aspect humain de la vie acceptée: la disparition du personnage dans la narration en fait foi.

Pourtant la main est un symbole important dans ce roman. La main de Michel cherche à retenir Catherine, à l'impliquer dans le secret de son mystère. Elle établit une sorte de communication ésotérique qui donne le vertige à Catherine: communication qui fait réaliser la différence des deux personnages:

Le jeune homme trouva la main de Catherine rugueuse et colorée comme si elle sortait de l'eau. L'adolescente se dégagea brusquement et se mit à courir pour rentrer chez elle.
316.

Il suffit de se souvenir que Catherine "méprisa des mains aussi précieuses" qui n'ont jamais eu de contact avec la réalité quotidienne soit le travail manuel. La différence ontologique nous est donnée dans l'écart sémantique de leurs mains. La main de Michel, malgré son manque de conviction, sa faiblesse, exerce chez Catherine un pouvoir de séduction faite de pitié et de sympathie. Les mains du jeune homme confirment une certaine volupté sensible; elles ont la forme du visage, d'un van par lequel tout le rêve à tendance sensuelle de Catherine s'écoule.

C'est véritablement par un contact sensuel que les jeunes gens s'éprouvent:

Michel redressa la tête de Catherine, la tint dans ses deux mains, bien en face de lui, écartant les cheveux, éprouvant le petit crâne dur, touchant le front, le nez, les mâchoires, les joues mouillées de larmes, comme on goûte la fraîche dureté d'un caillou poli par la mer³¹⁷.

C'est un désir longtemps caressé par la permanence du rêve qui a toute la saveur intériorisée d'une jeunesse. "La fraîche dureté d'un caillou poli par la mer" manifeste la **naïveté** de l'être jeune et tendre. On trouve une autre redondance de ce sémantisme dans le passage suivant:

Les mains calmes effleuraient maintenant le cou de Catherine, sa taille, sa gorge et son visage, comme si Michel eût voulu susciter, sans hâte ni passion³¹⁸, un corps solide et doux, dans la nuit.

Le mot "susciter" est probablement le plus important dans l'élaboration du désir. Relié à "mains", on a l'éveil proprement dit d'un sentiment vaguement amoureux chez Catherine qui se laisse désormais subjuguée par le pouvoir des mains de Michel.

C'est à ce moment précis de la narration que les mains ont une influence de clausturation. Le symbolisme de la main est beaucoup plus important que cette simple constatation dans l'évolution aliénante de la femme. De par son propre engagement avec Michel, les mains de la jeune femme sont condamnées à l'immobilité la plus absolue malgré tous les pouvoirs qu'elles recèlent. "Quelles mains pleines de pouvoir tu es"³¹⁹! nous montre la volonté sadique de Michel qui fait de Catherine le symbole d'une offrande sacrée à quelque dieu de la mort.

³¹⁷-Ibid.; p.51

³¹⁸-Ibid.; p.64

³¹⁹-Ibid.; p.83

Elle sentit les deux longues mains écarter les cheveux de son visage, les ramener en gerbe au sommet de sa tête, pareils à des feuillages gênants.

... Il sentait l'alcool et la sueur. Il tenait la tête de Catherine doucement par les longs fils de ses cheveux. Il lui parlait à la troisième personne, avec reproche et fascination. Il disait:

Elle est si belle cette femme,
que je voudrais la noyer³²⁰.

L'alcool qui symbolise l'union du feu et de l'eau a malheureusement une connotation religieuse dans son rapport de contiguïté avec la sueur. Celle-ci, étant l'image du rejet des toxiques du corps, confère à l'alcool tout son sémantisme funeste. Effectivement l'alcool qui rend l'homme semblable à la bête perd sa valeur de cliché à cause de son association avec la sueur. On trouve ici la brute attirée par la belle femme, objet sexuel: Michel n'en parle-t-il pas à la troisième personne? Mais par une incapacité de s'affirmer correctement mâle, Michel fait volte-face au lieu d'assumer sa condition d'amoureux. Les cheveux de Catherine, d'offrande qu'ils étaient (gerbe) se métamorphosent en liens sensuels (longs fils) à qui Michel reproche l'animale beauté. Ainsi, Michel se méfie: il sait que la femme n'est qu'un désir. N'oublions pas qu'elle est aussi la première victime.

On trouve le même isomorphisme entre Lia et Catherine qu'entre Michel et Catherine. C'est une communication qui fait connaître le malheur sans capacité de l'assumer:

La jeune femme fut prise d'un immense étonnement. Puis elle saisit violemment contre elle le petit visage frais de Catherine lui murmurait à l'oreille "qu'elle avait très grand mal d'amour..."³²¹.

³²¹-Ibid.; p.93

³²²-Ibid.; p.106

La main douce donne un essor au malheur qui prend naissance chez Catherine d'une façon plus impérieuse: elle aussi se met à souffrir du même mal. Pourtant dans sa quête du monde, la main de Bruno caressant son visage a pour effet de provoquer la peur de l'engagement. Une certaine indétermination étouffe encore la jeune femme:

Ils marchèrent jusqu'aux oliviers. Catherine bouscula les adieux, évita les mains de Bruno, son regard, jusqu'au son de sa voix rauque³²².

Les mains de Bruno sont une manifestation de l'homme sensuel qui accepte la vie telle qu'elle est. Il rejoint le personnage de Lucie. Il est sans hypersensibilité. Le geste de Catherine métaphorise la très grande difficulté de l'épanouissement sentimental après un refoulement tel qu'elle a connu. Le symbolisme de la main réalise mal le bonheur. Même avec Bruno, nous ne sommes pas certaine que Catherine connaîtra véritablement la joie. Ce dernier est trop "fruste" par rapport à l'esprit de Catherine. La démarche intérieure de cette dernière a affiné davantage l'esprit déjà délicat. Elle assume encore mal ses émotions. Si Catherine refuse les mains, le regard et le son de la voix de Bruno c'est qu'elle a encore peur de réveiller "les démons intérieurs".

La main de Kamouraska n'a pas le même sens que dans les autres romans. Nous ne l'étudierons qu'au dernier chapitre de cette thèse: elle recoupe trop le sens de la communication et elle s'imbrique davantage dans un geste d'amour cosmologique.

4.00 La fleur empotée .

Une autre image traduit la claustrophobie dans Kamouraska.

C'est l'image de la fleur empotée que les tantes de Sorel cultivent sur le bord de la fenêtre. Cette dernière surdétermine la fleur, on a la métaphore d'Elisabeth contenue dans un petit pot à l'air raréfié. Prisonnière des petites tantes de la société soreloise et de leurs faux principes, Elisabeth est bien cette fleur rouge qui est tantôt en géranium, tantôt une tulipe. L'enfance et l'adolescence de cette femme sont bien la représentation symbolique de la force libre et généreuse de la fleur qui éclot. Conséquemment, elle aurait dû pouvoir s'imposer telle qu'elle était (fleur toute épanouie). Malheureusement, elle ne peut exercer ce pouvoir aussi librement qu'elle le veut. Quoiqu'on la place parfois à l'extérieur dans le jardin, ce cadre ne fait qu'inspirer la souffrance car il est trop petit pour tant de possibilités naturelles d'adaptation à la vie:

Le soleil s'est éteint au-dessus de la maison.
Comme une lampe qu'on souffle, Il fait brus-
quement très noir. Mes trois tantes s'agitent,
courent en tous sens. Montent et descendent
l'escalier de la galerie. S'emparent de trois
pots de géranium. Disparaissent à l'intérieur
de la maison. Chacune tenant serré, contre sa
poitrine, son pot de fleurs rouges et roses ³²³.

La nuit et le monde sont isomorphes du mal. Il faut donc éviter toutes les tentations qu'ils offrent. Il vaut mieux risquer d'étouffer à l'intérieur de la maison, devenir "terne [...] sous les doigts secs des petites tantes". Voilà ce que symbolise la rentrée des géraniums dans la maison, la nuit, isomorphe d'Elisabeth.

Plus loin, le géranium rouge se métamorphose en "roses fanées" ³²⁴ métaphore de la mort et métonymie des tantes. Elisabeth comme la

³²³-Id.; Kamouraska, p.56

³²⁴-Ibid.; p.97

fleur est un élément de vie, un microcosme qui rejoint le symbolisme du cercle d'où manifestation de la vie dynamique et réceptacle des influences extérieures qui s'unissent au symbole de la fleur. Cette interprétation n'est qu'un aspect de la symbolique de la fleur. Nous verrons l'autre aspect dans l'étude sur le chapitre de l'amour, la mort, la haine.

L'espace restreint nous paraît le symbole le plus percutant quant à la claustrophobie des personnages. Il traduit leur mal de vivre. L'air raréfié manifeste la morbidité d'une fausse vérité à découvrir: celle de leur narcissisme et de leur masochisme. L'espace protège contre la menace du monde. Claudine se sent reine de son seul sujet: François; Stéphanie de Bichette domine faussement les environs car la lumière du jour la gêne. Tous sont dépossédés. Stella croit, à tort, que son état de mère est un métier, un devoir³²⁵ devant lequel elle se résigne. Son rôle de mère et d'épouse l'a soumis à la servitude, d'où sa maladie. Cette résignation n'est pas étrangère à celle de Catherine des Chambres de Bois et à celle de mme Rolland dans Kamouraska.

Quant au symbolisme de la pierre, il accorde une importance sacrée à cette vie essentiellement immanente des femmes. Nous avons vu alors toute une symbolique: le sang, les coquillages (nacre et huître), l'os, le miroir d'eau, les murs lisses. Cette symbolique corrobore le sémantisme de la pierre.

La main, symbole de possession, de domination, d'autorité

324- Nous considérons qu'être mère n'est pas un métier, ce n'est pas un devoir non plus; c'est un droit que chaque femme, dans toute sa liberté, exerce selon sa volonté.

despote, métaphorise à la fois l'arme punissant celui qui ose transgresser les lois établies. La main est un symbole d'asservissement, d'oppression tandis que la fleur empotée est l'image parfaite de la vie réduite à l'essentiel.

Il ne faut pas oublier que toutes les femmes gardent cette lucidité qui les caractérise, lucidité qui rend tragique cette claustrophobie.

Il nous paraît nécessaire de conclure ce chapitre en nous référant à ce qu'Albert Le Grand dit dans une conférence sur Anne Hébert:

Moralisme et messianisme donneront tout naturellement à une vie de plus en plus absente au réel, ancrée dans le courant de l'histoire, la forme compensatoire d'un temps et d'un espace illimités³²⁶.

Nous ajoutons que toute vie dynamique absente chez la femme dans l'oeuvre hébertienne est vouée inexorablement à une impossibilité de prise de possession du réel. La femme tient trop compte des tabous sociaux et religieux qui font d'elle, un être inférieur. Tous les symboles que nous venons d'étudier le laissent croire. D'ailleurs, sur un autre plan, la femme est "trop domestiquée" par ce même contexte socio-religieux. L'angoisse, la culpabilité et la claustration contribuent parfaitement à son avilissement.

326-Albert Le Grand; "De l'exil au royaume" dans Etudes Françaises, p.15

C'est donc dans une commune mesure de souffrance profonde qu'il lui faut se réaliser: il est impossible jusqu'à maintenant de ne voir autre chose que l'objet opprimé. Conséquemment, l'incapacité entraîne sa perte; le repli sur soi fait d'elle l'être à exploiter existentiellement. L'oeuvre hébertienne est cependant beaucoup plus actuelle, universelle que ces simples considérations peuvent nous le laisser croire. Chaque femme tente de s'en sortir et cette tentative nous fait plaisir. Comment s'y prennent-elles? Réussiront-elles vraiment à se libérer du joug qui pèse sur elles du fait de leur éducation culturelle janséniste et de leur messianisme femelle³²⁷? C'est ce que nous voyons maintenant en étudiant les grands sentiments qui habitent la femme.

327- Nous ne pouvons changer cette expression car elle traduit très bien ce que nous pensons. Effectivement, les femmes hébertiennes définies par la culpabilité, la claustrophobie et l'incapacité de se sortir d'une vie trop immobile malgré leur désir de vivre se caractérisent par leur passivité et leur renoncement à la culture, à la création. A tout cela s'ajoutent le narcissisme et le masochisme. Narcissisme qui veut que la femme vive dans le désir absolu de plaire et de n'aimer que ce qui la confirme (soit mari et enfants), c'est-à-dire de n'aimer qu'elle-même au fond. Masochisme qui fait que le personnage hébertien jouit de la souffrance engendrée par l'amour, la mort d'un être cher; autrement dit par son rôle passif dans l'évolution d'une société, d'un couple. Masochisme dû aussi à la résignation devant les assauts sexuels de l'organe mâle et des accouchements dit naturels tout en espérant inconsciemment que le bonheur, en une sorte de "deus ex machina", s'installe au coeur même de la vie.

CHAPITRE III

LA FULGURANCE DES SENTIMENTS FEMININS: L'AMOUR, LA REVOLTE, LA HAINE, LA MORT.

1.00-L'évolution de l'amour,p.272; 1.01.01-l'amour,p.272; 1.01.02-le temps précis,p.274; 1.01.03-l'espace,p.276; 1.01.04-la mémoire,p.278; 1.01.05-le regard,p.279; 1.01.06-la main,p.280; 1.01.07-le soleil,p.281, 1.01.08-la beauté,p.284; 1.01.09-le feu,p.284; 1.01.10-la fenêtre,p.285, 1.01.11-le chant du coq,p.288.
1.02.01-L'authenticité de l'amour,p.289; 1.02.02-la fièvre,p.291.
1.03.01-Les inversions de l'amour,p.293.
1.04.01-Le romantisme de l'amour,p.300; 1.04.02-la neige,p.301; 1.04.03-le mythe de Tristan et d'Iseult,p.303.

2.00-la révolte et la haine,p.309; 2.01-naissance de la violence,p.311; 2.02-le feu,p.317; 2.03-la haine,p.320; 2.04-la couleur jaune,p.321; 2.05-la rose(fleur),p.322; 2.06-le cri,p.326; 2.07-les mains,p.329; 2.08-le temps,p.329.

3.00-la mort,p.334; 3.01.01-la mort violente,p.334; 3.01.02-le cheval noir, p.334; 3.01.03-le temps,p.340; 3.01.04-la lumière,p.341; 3.01.05-le sang, p.342; 3.01.06-le torrent,p.343; 3.01.07-la neige,p.346; 3.01.08-le viol, p.353; 3.01.09 -le feu contenu,p.354.
3.02.01-la mort physique,p.360; 3.02.02-Aline,p.360; 3.02.03-Stella,p.362.
3.03.01-la mort mythique,p.364; 3.03.02-le soleil,p.364; 3.03.03-l'hiver, p.366; 3.03.04-le sang,p.371; 3.03.05-la noyée,p.372.

1.00 L'évolution de l'amour

1.01.01 L'amour

Toute l'aliénation féminine que nous venons de voir dans l'oeuvre romanesque hébertienne est certes due en grande partie aux tabous. La maternité a longtemps été le seul bonheur et le seul prestige accordés à la femme dans la littérature canadienne-française. Encore faut-il que les enfants soient conçus dans les cadres du mariage, sinon les femmes

sont comme Claudine, montrées du doigt et condamnées à la solitude la plus absurde. Pourtant, une femme qui veut prouver sa détermination à "être" véritablement féminine ne se conçoit pas seulement dans un rôle de mère. C'est là une vérité qu'Anne Hébert affirme dans la conception même des héroïnes. Ni Délia, ni Aline, ni Elisabeth, ni les autres ne sont seulement mère. Parfois les femmes hébertiennes sont de simples jeunes filles ou des femmes mariées sans enfant. Cette constatation corrobore notre point de vue qui veut que la femme soit valorisée autrement que pour son rôle de mère. Il reste que la maternité en tant que phénomène naturel n'a rien de fantastique: la grossesse s'effectue dans le corps qui a été conçu pour cela. Le cas de Claudine dans Le Torrent est une preuve. N'est-elle pas le monstre intouchable, sacré, vénérable, imprenable qui donne naissance à un fils? Elle est incapable d'un amour véritablement authentique, d'un véritable don de soi. Elle s'est soumise à des impératifs abstraits, spirituels; elle est l'image du repli sur soi et de ses corollaires dont nous venons d'étudier les symboles et les structures. Pour nous, la femme doit user de sa liberté, respecter ses aspirations pour vivre heureuse: ce, avec toute la richesse de son potentiel humain. Elle doit transcender les préjugés sociaux, paternalistes et misogines qui l'assaillent de toute part, à l'instar d'Elisabeth et de Catherine. La femme doit savoir que ses enfants, son mari, son amant évolueront de façon heureuse si elle n'est pas toujours habitée du sacro-saint sentiment d'insécurité ou de peur qui la rend parfois odieuse comme c'est le cas de Claudine.

La plupart des femmes hébertiennes sont toutes habitées par ces sentiments d'aliénation; elles sont cependant dotées d'un grand pouvoir

intérieur. Elles cherchent à se sortir de cette situation. Une grande question se pose ici, à savoir: comment les héroïnes hébertiennes envisagent-elles leur libération? Comment la dichotomie de leur être jusqu'à maintenant rencontrée qui équivaut à la désincarnation leur sert-elle pour s'imposer, s'affirmer en constataires d'un ordre établi depuis des millénaires? Comment se dénoue ce repli de leur être qui les a jusqu'à maintenant protégées? C'est à travers l'amour, la haine, la révolte, la mort qu'il nous est permis de voir l'aboutissement de leurs efforts.

1.01.02 Le temps précis.

Le temps nous est apparu important dans l'étude de l'amour des Chambres de Bois. Si le temps était mythique au cours du deuxième chapitre de notre étude, il est beaucoup plus précis dans cette dernière partie. Il manifeste la fulgurance des émotions qui animent les personnages féminins. Catherine apprend la joie de découvrir le monde. Quoique la narration demeure au passé simple ou à l'imparfait, les gestes de l'héroïne sont dépourvus de ce négativisme qui caractérisait sa vie d'adolescente et de femme mariée:

Catherine retourna à la fenêtre et s'accouda à la barre d'appui. Elle chercha la mer des yeux. Longtemps, elle se pencha pour regarder la maison voisine, avec son petit balcon suspendu où pointait entre les barreaux d'un noir de fusain la chaleur vermeille des géraniums¹.

Ce passé simple syntaxique traduit un présent sémantique qui s'inscrit dans la réalité vécue de Catherine. Le paradigme verbal de cette citation: "retourna, s'accouda, chercha, pencha pour regarder, pointait" ne porte aucune disjonction sémantique. Il apparaît comme une sorte d'imbrication

¹-Id.; Les Chambres de Bois, p.147

qui donne naissance "à la chaleur vermeille des géraniums" et parfois à la découverte de la nature nocturne:

Vers le soir, la mer devint orageuse. Toute lumière quitta ciel et terre, semblant sourdre de la seule colère de l'eau, comme l'embrun.
Catherine fit une longue promenade sur la jetée, fouettée par le vent qui agitait sa pèlerine² noire et ses mèches blondes, tordues³.

La précision du temps marque la capacité de Catherine d'affronter le monde qui bouge, qui vit: ce dernier est représenté par la mer en colère. Le temps du soir précise l'atmosphère violente du cosmos: ainsi le temps indique que Catherine se fait violence. N'oublions pas qu'elle est substantialisée par "le vent qui agitait sa pèlerine noire et ses mèches blondes". Le fait de braver le vent exprime un sémantisme inhérent à ce que nous venons de dire. Il indique la volonté de Catherine de s'imposer au monde, à la "mer en colère"; c'est-à-dire qu'elle décide d'annihiler son incertitude, son indécision de participer au monde. Elle fait face à la mer déchaînée qui symbolise l'inconnu et la mort.

Chaque moment de la journée précise les activités de Catherine et manifeste la prise de possession du réel:

Le matin était haut depuis longtemps déjà, le plafond de la terrasse s'humectait de clarté. Catherine s'avança jusqu'à la balustrade⁴.

Vers midi, Aline qui préparait le déjeuner vint dire à Catherine qu'il y avait quatre personnes qui mangeaient dans le jardin voisin, sous les oliviers.

[...] Elle mangea lentement, s'efforçant de cacher à la servante la joie trop vive que lui donnait la pensée du jardin voisin soudain d'hommes et de femmes inconnus.

⁵L'après-midi, Catherine n'alla pas à la plage.

2-Ibid.; p.148

3-Ibid.; p.154

4-Ibid.; p.155

5-Ibid.; p.164

La maladie de la servante n'a plus cette interminable durée qui caractérisa celle de Catherine: là aussi le temps indique que le mauvais moment a une fin réelle: "Catherine et Bruno veillèrent la servante pendant deux jours et deux nuits"⁶. Ainsi déterminé, le temps de la troisième partie correspond bien à la réalité quotidienne dans lequel se trouvent de bons et de mauvais moments. Catherine accède chaque jour à une communication réelle avec le cosmos: cette prise de possession des choses et des êtres marque bien la polarisation de la parole: geste communicateur par excellence.

La présence des personnages à eux-mêmes réussit dans les Chambres de Bois, à transformer la mort mythique de Catherine en dynamisme dans la vie concrète. Voilà pourquoi le temps contribue à la prise de possession du cosmos chez Catherine. Chaque moment correspond à une réalisation concrète.

1.01.03 L'espace.

L'espace a aussi son importance dans l'évolution de l'amour. Nous partons de l'image du corps malade de Catherine pour dire qu'elle a une forte résistance et qu'elle se refuse à l'atmosphère morbide des chambres:

Elle ne pouvait plus supporter aucune nourriture. Et lorsqu'elle eut refusé de boire en serrant ses lèvres sèches, la servante dit à Michel d'appeler un médecin. Catherine répondit qu'elle n'était pas malade, mais qu'il y avait vraiment trop de choses en cette demeure qu'elle ne pouvait supporter⁷.

⁶-Ibid.; p.174

⁷-Ibid.; p.138

Son départ marque bien la révolte et une certaine libération. Elle accède à une autre espace fait de soleil, de sable, de mer, de jardin en fleurs, espace dans lequel elle se veut libre déjouant ainsi le destin fatal de la mort des chambres. Si Aline demeure un symbole du passé qui n'est pas encore oublié, Catherine actualise sa libération par une témérité qui nous convainc:

___Quelle vieille sorcière tu fais, Aline.
Mais tout cela ne servirait à rien. Je me
séparerai de toi quand je le voudrai comme
j'ai quitté mon mari....

Puis elle leva la tête en hâte vers les
oliviers.

___Le chant des cigales!

Elle criait cela comme on annonce des
sauterelles ou un orage.

[...] Catherine demeura tard au jardin,
n'osant bouger, retenant son souffle,
comme quelqu'un qui s'impose une épreuve
vaine⁸.

La chambre dans laquelle elle accède à l'amour de Bruno dans un don de soi, est bien différente des chambres de bois. Tout l'air de la mer dont on retrouve la richesse symbolique et cosmologique déjà énoncé⁹, participe à l'acte sexuel qui concrétise son adhésion totale. Le vent n'est là que pour inonder la chambre et lui communiquer la sensualité de l'espace extérieur:

La chambre donnait sur la mer. ...
Il la chercha des mains et des lèvres,
par-dessus les vêtements et la coiffure
haute. Elle parla du vent et de la mer,
et se coucha sur le côté, ses cheveux
écroulés en une seule gerbe. L'homme
aima le corps léger, dépistant la joie
avec soin sous les espaces dorés par le
soleil et les tendres places de neige ou
de mousse à l'odeur secrète¹⁰.

8-Ibid.; p. 165

9-Voir notre thèse p.116-275

10-Id.; Les Chambres de Bois, p.183

Ainsi l'imaginaire fantastique crée une cosmologie sensuelle de la chambre par l'association du vent, de la mer, du corps léger, des espaces dorés par le soleil, des tendres places de neige ou de mousse à l'odeur secrète où il fait bon respirer et vivre. A partir de ce moment, elle accepte de "devenir la femme" de Bruno. Désormais elle ne peut plus respirer cette odeur nauséabonde de la mort des chambres de bois quand elle retourne voir Michel. "L'odeur des chambres de bois la saisit dès le seuil"¹¹.

Michel n'a plus d'emprise sur elle. La remise "d'une toute petite bague pour le songe" symbolise la disparition du rêve chez elle. L'espace est donc un symbole très important dans l'évolution du personnage de Catherine dans sa recherche de la connaissance amoureuse. L'espace s'avère habitable et le monde cosmique se révèle à Catherine devenue autonome. Elle fait "tache" dans la littérature québécoise de l'époque car, c'est une des seules femmes qui, par sa détermination, fait de sa liberté, l'oeuvre créatrice de l'amour.

1.01.04 La mémoire

Toute la mémoire de Catherine présente sa victoire:

Ses cheveux tirés aux tempes, relevés
sur la nuque, l'éclat de sa peau réveillant
le sourd reflet violet de sa robe bleue,
Catherine regarda cette image de femme
dressée en face d'elle, dans la glace.
Elle se souvint de la petite fille inculte
qu'elle était lorsque Michel l'avait prise
et mise à mûrir en des chambres fermées¹².

Le contraste créé par l'image de la glace et par celle de la mémoire confirme une confrontation du réel et du passé; il met en relief l'accession de Catherine. C'est l'image d'une certaine libération, d'un épanouissement.

¹¹-Ibid.; p.186

¹²-Ibid.; p.167

Si nous apportons quelques restrictions, c'est que Catherine cache encore une part secrète d'elle-même dans laquelle "pas [se] parfois l'ombre dévastée des chambres de bois". Il faut attendre la lumière du jour pour apercevoir une Catherine véritablement libérée.

1.01.05 Le regard.

Les yeux viennent corroborer cette interprétation de l'espace. Ils s'ouvrent sur la sensualité de la nature: ils découvrent la "couleur poivrée des géraniums". En même temps que le regard, l'odorat retrouve le parfum "poivré". C'est une renaissance aux choses de son enfance par une adaptation réelle à l'espace ambiant "sans qu[e] Catherine n'éprouv[e] aucune espèce de crainte"¹². Cette subordonnée est bien la métaphore de l'adaptation. Doublé par le symbolisme de la lumière, le regard savoure la couleur juteuse du plafond:

Elle appela la servante et lui demanda
où en était le soleil. [...]
Elle [...] répondit "que c'en serait
bientôt fait; tout le plafond de la ter-
rasse serait allumé et pleins de lueurs,
comme Madame les aime"¹³.

Le style direct employé dans cette citation a pour effet d'enrichir le sémantisme de la couleur et d'alléger en quelque sorte la vie puisqu'il est communication, parole. Le regard se double de la "chaleur vermeille" à même la sonorité sensuelle (labiale) des monèmes et des syntagmes suivants: "mer, maison, barreaux, chaleur vermeille, leur arôme fumait"¹⁴. Toute cette structure manifeste l'éveil d'une belle sensualité de Catherine. C'est encore par le regard qu'elle dépiste l'homme qui devient son amoureux:

¹²-Ibid.; p.167

¹³-Ibid.; p.145

¹⁴-Ibid.; p.147

Près du port, elle croisa le jeune homme qui rentrait avec des pêcheurs. Il regarda Catherine, longuement, avec attention, sans sourire¹⁵.

Toute la nature participe à l'accession de l'amour par le pouvoir imaginaire de l'auteur.

Tout au long de cette thèse, nous avons senti la présence assidue du rêve comme un équilibre de Catherine; ici, il perd sa réalité. Le cosmos est désormais présent et réel, il est un constant appel à surmonter la fuite incessante des instants, il ne laisse pas couler le ~~jeune femme~~ dans l'ornière d'un bonheur de routine; il fait de Catherine une femme libre, irréductible.

1.01.06 La main

Même au plus creux de sa solitude, Catherine est habitée par le désir de l'amour. Si nous le répétons, c'est que ses mains se sont posées "doucement jusqu'au visage de Lia. Elle abaissa les doigts crispés et baisa une joue dure, brûlante et salée"¹⁶. Mais la réponse de la jeune fille se fait trop faible pour que le mouvement de la main donne l'envolée à la tendresse de Catherine. Sentiment que l'on trouve dans la troisième partie du roman: "[...]ses doigts effleuraient les mains de Bruno, son épaule, sa joue, en de petits gestes craintifs"¹⁷. Il est évident que l'amour n'atteint pas ici, sa plus haute tension. Mais tous les gestes de la main reconquîèrent le monde et la parole. "L'animation de son corps patient" lui rend peu à peu "l'honneur de vivre"¹⁸. L'amour est révélé d'abord par les mains de Bruno qui passent sur elle "comme s'il se fût

15-Ibid.; p.157

16-Ibid.; p.106

17-Ibid.; p.181

18-Ibid.; p.156

agi de la chose la plus étonnante du monde"¹⁹. Catherine répond plus tard (dans la narration) par un geste positif. "Elle attira de ses deux mains la tête de l'homme contre elle"²⁰. Geste qui confirme sa libre adhésion à l'amour de Bruno. Les caresses des mains sont le symbole de la conscience des aspirations légitimes de Bruno. "Comment répondre à sa générosité avec ma seule joie d'être avec lui parmi les choses vivantes"²¹? Cette interrogation est bien la preuve cependant que les caresses des mains ne sont pas suffisantes: il faut un plus grand engagement.

Son coeur battant, la main de Catherine donne l'essor à
l'amour:

Elle s'avança vers Bruno, le toucha à
l'épaule, lui dit tout bas contre sa
poitrine "qu'elle voulait bien devenir
sa femme"²².

C'est un geste de libération qui la fait accéder à la beauté authentique de l'amour de Bruno. Il lui reste à éprouver ce geste d'acceptation en remettant à Michel la petite bague: ce qu'elle fait.

1.01.07 Le soleil

L'attrait qu'éprouve Catherine pour Bruno n'est pas véritablement un sentiment d'amour au début, mais il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire pour que Catherine s'éprouve dans tout son être:

Elle s'impatiait par moments, rejetant
l'image flambée d'une tête forte, aux cheveux drus, à la nuque puissante de cerf stupéfié, qui revenait devant ses yeux, comme une tache de feu, lorsqu'on a trop regardé dans le soleil²³.

19-Ibid.; p.172

20-Ibid.; p.181

21-Ibid.; p.182

22-Ibid.; p.185

23-Ibid.; p.155

Les syntagmes "image flambée, tache de feu, dans le soleil," indiquent bien qu'il s'agit ici d'une force ignée qui ne peut être rejetée, refoulée. Bruno attire Catherine; pour une plus grande force d'attraction, l'auteur le recouvre du symbole solaire. Les syntagmes "tête forte, cheveux drus, nuque puissante" manifestent bien la puissance toute animale et toute impérieuse de cette attirance. Le corps de Catherine répond à cet appel du soleil, son corps est "doré[...] comme le pain..."²⁴. Elle a "la profonde chaleur animale"²⁵ de l'amour naissant. Elle est déjà colorée et poignante d'odeur" grâce au soleil qui la féconde. Associée à l'or, soleil des métaux, le corps de Catherine est soleil lui-même et il établit autour d'elle, tous les pouvoirs de chaleur humaine et amoureuse. Grâce au soleil, tout le monde et tout le cosmos sont présents à la jeune femme:

Se fit sécher au soleil, se baigna
encore, demeura tard sur la grève,
interrogeant la mer, les rochers,
les baigneurs, l'horizon étale²⁶.

L'amour est gratuitement donné dans l'unification des contraires "soleil, eau", "huile, sel". Une sorte de complicité tacite naît entre Bruno et la jeune femme:

Catherine et le jeune homme se
retrouvaient maintenant tous les
jours sur la plage, sans qu'au-
cune parole ne fût échangée entre
eux.[...] liés dans le vent comme
des marins taciturnes²⁷.

Complicité que le vent recouvre par "cette joie du souffle, [...] évident bonheur de respirer"²⁸. Il est la liberté même.

L'éclat du soleil, dans Kamouraska, brouille les choses, la

²⁴-Ibid., p.156

²⁵-Id.; Poème "Naissance du pain", dans Poèmes, p.79

²⁶-Id.; Les Chambres de Bois, p.158

²⁷-Ibid.; p.161

²⁸-Gaston Bachelard; L'air et les songes, Librairie José Corti, Paris, 1943, p.270

nature, la réalité. "Lorsque le soleil implacable se montre, on croirait voir la campagne dans un prisme d'eau"²⁹. Toute réalité terrestre perd de sa dureté qui est obstacle à l'évolution de l'amour. Son dynamisme est si vivant qu'il la fait vibrer au même rythme que l'émotion des amants. Pourtant, l'épithète "implacable" valorise négativement l'astre solaire qui préfigure la souffrance et même la mort³⁰. L'amour ne serait-il qu'un mirage de la vie? Voilà ce que Mme Rolland se demande. Il y a, dans ce roman d'Anne Hébert, une évolution de l'émotion jusqu'au sentiment de l'amour. L'attirance qu'Elisabeth éprouve pour George Nelson³¹ se métamorphose en attrait pour cet homme. Leur sentiment a la liberté du pouvoir imaginaire de l'auteur, aussi celle du songe. "L'amour derrière cette ligne imaginaire. La frontière en pleine forêt, la liberté"³². Si la forêt recoupe le plus souvent une image nocturne et même une image du cimetière qu'aucun rayon ne vient éclairer, on ne peut pas en tenir compte totalement ici, quoique cette interprétation demeure latente. La ligne imaginaire derrière laquelle se situe l'amour absolu d'Elisabeth se trouve dans la forêt parce que celle-ci paraît sans limite. Anne Hébert valorise la forêt au-delà des arbres et de leur feuillage de sorte qu'elle devient à l'image de l'amour; elle est comme un oiseau qui peut battre de l'aile. Comme la forêt, l'amour délié de toute entrave s'avère profond, se révèle l'essentiel de l'héroïne de Kamouraska. De ce fait, l'amour est sacré parce que justement situé dans la sphère qui se trouve derrière la frontière où tous les arbres de la forêt sont en quelque sorte supprimés symboliquement³³. Ainsi, l'amour vrai astreint les amants à faire face aux difficultés qui les assaillent. Ces dernières, traversées, si le sentiment reste le même, c'est cela

29-Anne Hébert; Kamouraska, p.162

30-Ce côté négatif du soleil sera traité un peu plus loin.

31-Nous ne saurions parler d'amour pour Antoine Tassy et Jérôme Rolland.

32-Id.; Kamouraska, p.13

33-Nous verrons dans l'étude du mythe de Tristan et d'Iseult que l'amour, pour rester pur, oblige les amants à subir la mort.

"l'amour "derrière" la ligne imaginaire".

1.01.09 La beauté.

La beauté d'Elisabeth coïncide avec la liberté de son amour. "L'amour me lave à mesure" dit-elle. "Il chasse toute faute, toute peur, toute honte. Tout le reste peut bien crouler autour de moi"³⁴. Elle a la certitude d'être purifiée par toutes les épreuves qu'elle a subies; le sentiment de Mme Rolland a évolué. Si ce dernier passage n'est pas hautement symbolique, on ne peut passer sous silence la pensée critique de l'auteur qui s'inscrit dans un langage très clair. La beauté de cette femme manifeste que l'amour, quelle que soit sa façon d'être, est toujours jaillissant et vivant, comme la source, pour George Nelson.

1.01.09 Le feu,

L'amour des amants de Kamouraska se manifeste d'abord par la sensation au moment même où ils se rencontrent. C'est grâce aux sens "à fleur de peau" des deux personnages qu'une première communication s'établit:

Je le vois très bien cette fois-ci.
Je le regarde à la dérobée. Sa nuque surtout, [...]
Une sorte de décision forte, de hardiesse rapide logée dans une encolure fine. Ses yeux. [...] Noirs. Un feu terrible. Fixé sur moi. Je détourne la tête. [...] J'ai l'air de dire "non" au feu qui déjà me ravage³⁵.

Le feu est terrible parce qu'il a le pouvoir d'illuminer la conscience d'Elisabeth qui conçoit l'interdit du désir pour l'amant. L'élément

³⁴-Id.; Kamouraska, p.14

³⁵-Ibid.; p.112

igné est pourtant très valorisé: il a le pouvoir d'éclairer Elisabeth au sujet de son amant. Le regard de cette femme renverse le sémantisme du feu terrifiant. C'est un feu initiateur qui neutralise la rationalité de l'interdit (elle est déjà mariée) et les pousse l'un vers l'autre. Le feu intérieur de George et d'Elisabeth fait du sentiment qui les anime, l'unique "affaire" car paradoxalement, l'amour part du cœur pour "allumer" tous les sens. L'âme et le corps entièrement engagés. Ainsi, le feu qui ravage Elisabeth n'a pas le sémantisme négatif qu'il sous-entend par le mot "terrible"³⁶. Anne Hébert ne matérialise-t-elle pas la joie de l'amour par la flamme? "Purifiés, allégés du monde entier, le désir seul nous habite, comme une flamme"³⁷. Celle-ci est "la qualité spirituelle du feu"³⁸. Au niveau objectif du roman, la flamme apparaît comme la force vivante qui fait accéder les amants à une liberté absolue. Par la qualité symbolique de la flamme, ils se fichent de toutes contingences matérielles environnantes en n'analysant pas, en n'expliquant pas leur élan. La flamme de Kamouraska apporte ici la significative transparence de l'amour que l'on trouvait chez Catherine dans Les Chambres de Bois. La flamme se révèle donc le symbole idéal de l'amour et cela est poésie. C'est l'image de la liberté absolue.

1.01.10 La fenêtre.

Nous avons vu que le mariage est une image antithétique de l'amour. Voilà pourquoi Catherine le refuse comme ultime condition de l'amour. Il faut ajouter cependant, qu'elle n'est pas complètement déparée de l'image de Michel dont le lien est encore lourd de signification narcis-

³⁶-"terrible" est une synthèse de la vie présente de Mme Rolland et de sa vie passée qui a caractérisé Elisabeth d'Aulnières, maîtresse de George Nelson. Il a une connotation morale.

³⁷-Id.; Kamouraska, p.151

³⁸-Jean-Pierre, Bayard; La symbolique du feu, Payot, Paris, 1973, p.52

sique et masochiste. De plus, faisant la relation avec l'auteur qui n'est pas mariée, Anne Hébert pouvait-elle marier son personnage et la faire heureuse et libre? Pour plus de poids à cette hypothèse, il suffit de regarder Elisabeth d'Aulnières à qui l'union conjugale réserve un sort malheureux. Quand Bruno offre le mariage à Catherine, c'est avec "une sorte de rage[...] submergeant toute douceur"³⁹ qu'elle refuse. Catherine substantialise les vagues: comme elles, la jeune femme aimerait sans doute mieux vivre au gré de la vie. Paradoxalement, elle est une fille de feu: sa passivité amoureuse explose en une colère contre Bruno. Ce n'est pas encore un véritable équilibre. L'amour exclusif du jeune homme la choque. La puissance du caractère féminin de la jeune femme se manifeste par ce refus.

Il faut un autre symbole pour nous faire croire à la manifestation dynamique de Catherine: celui de la fenêtre. Celle-ci marque une évolution psychologique du personnage:

_Je dormirai, Aline, sois sans crainte,
ne te donne plus tant de mal pour fermer
la maison, laisse la fenêtre⁴⁰ ouverte, que
j'entende mieux les vagues .

Tout nous laisse croire à la sérénité de la jeune fille. Le niveau déterminant assure son ouverture à la nature: "sois sans crainte", "ne te donne plus tant de mal", "pour fermer la maison", "que j'entende mieux". Notre affirmation se vérifie par la jonction qu'il y a entre les déterminants "sans", "ne [...] plus tant", "mieux" et les différents syntagmes verbaux énoncés. Cette jonction confirme la contiguïté sémantique exprimée un peu plus haut. Le rétablissement de l'équilibre est aussi créé par le mouve-

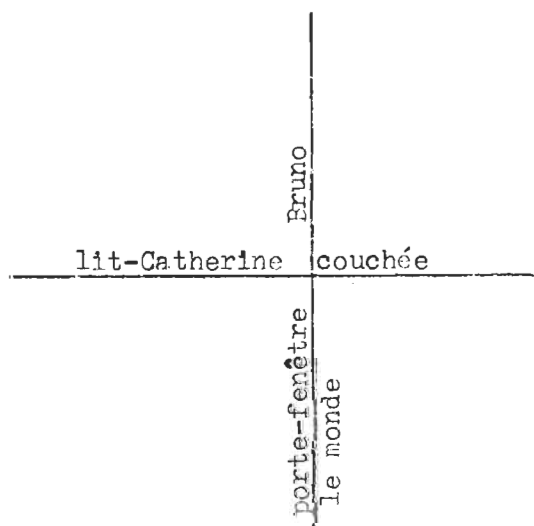
³⁹-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.171

⁴⁰-Ibid.; p.149

ment des vagues qui manifeste une image linéaire-horizontale en venant lécher la rive. Le bruit des vagues se rend jusqu'à la fenêtre verticale. Catherine substantive maintenant la fenêtre. Celle-ci est le symbole d'une communication avec le monde, avec le cosmos. Sémantisme qui glisse à celui de Catherine. C'est à travers la fenêtre que Bruno fait pénétrer la sensualité, qu'il communique son langage à Catherine qui, à son tour le reçoit;

La chambre donnait sur la mer. La large porte-fenêtre battait sous le vent. Cela sentait l'encaustique et le linge. Catherine demeura à la fenêtre, droite et coiffée. Bruno vint près d'elle et la tira par les deux mains, doucement, dans la chambre. Il la porta sur le lit comme on porte un enfant qui va mourir⁴¹.

Ayant en tête l'idée du structuralisme qui veut que de deux oppositions naisse une meilleure expression sémantique, l'équilibre psychologique est recréé par la verticalité de la porte-fenêtre et du lit qui substantialise Catherine couchée.



41-Ibid.; p.183

1.01.11 Le chant du coq.

Un autre symbole nous assure d'une certaine accession à la liberté, à l'amour. C'est le chant des coqs associé au symbolisme solaire parce qu'il annonce la levée de l'astre. Il symbolise ici la naissance à l'amour, une sorte de paradis. Ce symbolisme est d'ailleurs corroboré par celui du chant que l'on peut considérer comme la concrétisation de son accession. C'est la parole qui lie l'amour de Catherine et de Bruno à celui du cosmos. Les trois fois que le coq chante (que l'on peut relier au reniement de Saint-Pierre) est l'expression de l'achèvement de la manifestation de l'amour, c'est un symbolisme de victoire. C'est la "solitude rompue" que porte d'ailleurs le titre d'une pensée critique d'Anne Hébert.

Catherine a-t-elle cependant accédé à l'amour véritable qui est don de soi, réciprocité et adaptation aux mouvements de l'autre que l'on ne comprend pas toujours? Le vertige qu'elle éprouve, métaphorisé par le syntagme "je tremble", fait naître une fébrilité qui rend l'image de sa libération trop peu certaine. Elle répond "qu'elle veut bien devenir sa femme" parce que "le coeur de la terre la somme de se rendre"⁴². La terre qui revêt l'image du cosmos prouve par sa sommation que Catherine n'avait pas accédé tout à fait au monde. Continuera-t-elle à vivre l'amour par sa communication avec Bruno? Celui-ci est un être purement sensuel. Souvenons-nous de la description hébertienne: "tête forte, aux cheveux drus, à la nuque puissante de cerf stupéfié". Saura-t-il par le don gratuit de sa personne combler Catherine afin qu'elle ne sombre pas à nouveau dans le repli intérieur? Cette note pessimiste ne doit cependant pas nous faire

⁴²-Ibid.; p.185

oublier que Catherine est une fille de l'été, du feu. Elle est dotée d'un très grand pouvoir intérieur. Rappelons aussi que la soif de vivre est en elle: elle est donc capable de créer (chant du coq) ses propres conditions d'existence. Souvenons-nous que son aptitude à vivre est un gage de son bonheur futur; évoquons aussi que le bonheur n'est pas une facilité béate et sans contours: il est l'ultime hasard de toute liberté. On peut croire à l'amour de Catherine et de Bruno.

De l'étude de l'amour dans Les Chambres de Bois, on peut dire sans trop se tromper qu'il est une force d'harmonisation, de totalité qui tend vers la vie et la joie. Kamouraska recoupe la même signification quant à ce sentiment qui permet la communication, la rencontre des autres et du cosmos. L'amour qui se dégage de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert est aussi humain même si les personnages sont fictifs. Aussi authentique que peut être l'amour des héroïnes, il n'en subit pas moins les involutions que les limites humaines impliquent. Voyons d'abord comment se manifeste l'amour authentique.

1.02.01 L'authenticité de l'amour.

L'amour de Stella et d'Etienne est bien l'amour sublimé du couple qui a ses racines à même l'acte sexuel. Cet amour physique leur sert de tremplin, Il leur impose une trajectoire faite de souffrance et de joies que le sentiment décante toujours:

Etienne et Stella s'étaient consolé des propos du médecin-major, comme ils savaient se consoler de toute dérision, de tout mauvais sort, en se cherchant, se trouvant et se retrouvant, tous les deux, à l'infini dans le noir jusqu'à l'anéantissement⁴³.

Le don de soi et la réciprocité qui caractérisent l'amour sont là, présents, jusque dans l'absolu de l'humiliation. La condition de l'homme rejoint celle de la femme pour mieux symboliser l'épreuve que subit leur amour:

Une sorte de plénitude dans la dépossession, ils éprouvaient cela, tous les deux ensemble, tel un bien commun, soudain découvert. Mais le désir qui naissait entre eux leur apportait, du même coup, l'autre face bouleversée du monde; une sorte de félicité sauvage qui les faisait trembler, l'un en face de l'autre⁴⁴.

L'asservissement se transpose en compassion par le fait de l'émotion à la fois passionnée et tendre. Emotion qui a le pouvoir d'unir le couple dans la souffrance. Le rôle de l'épouse prédomine sur celui de la mère. C'est là une caractéristique de l'amour mature. Il est libre, corps et âme engagés. Il manifeste l'unité du couple. Il permet une sorte de symbiose dans laquelle chacun s'identifie comme différent.

Chez Elisabeth, le sentiment d'amour est d'autant plus authentique qu'elle se dépouille de tout orgueil et qu'elle se fiche littéralement de tout autre être que George Nelson et elle-même:

Rien ni personne au monde ne pourra me retenir. Ni mon orgueil. Il faut que je coute à ma perte⁴⁵.

Rien ni personne au monde ne pourra m'en empêcher⁴⁶.

⁴³-Id.; Le Torrent, p.181-182

⁴⁴-Ibid.; p.195

⁴⁵-Id.; Kanouraska, p.112

⁴⁶-Ibid.; p.119

Sorte d'incantation valorisant son authenticité. L'amour sincère d'Elisabeth fait tomber le masque. Le temps s'abolissant accorde au sentiment de la jeune femme une valeur absolue, une valeur d'éternité. "Le temps n'existe pas. [...] Nous sommes nus, couchés ensemble durant l'éternité"⁴⁷. Leur nudité quoique naturellement sensuelle est symbolique de leur pureté ontologique. Elle abolit leur séparation de sorte que l'un est tout à fait perméable à la communication de l'autre. Leur amour a donc toute la clarté et la simplicité de l'enfance qui n'a ni ami, ni ennemi.

1.02.02 La fièvre.

Un tel amour fait déclarer à Elisabeth que le docteur Nelson est le "premier" homme aimé. "Il n'y en a jamais eu d'autre et il n'y en aura jamais d'autre"⁴⁸. Elisabeth est bien celle qui vit exclusivement de son amour oubliant ainsi le reste du monde pour habiter en lui uniquement. C'est l'image de sa "vie réelle". Cet amour absolu est bien près de l'amour mystique car il est pur présence du docteur en elle. Elisabeth est un don total pour George et celui-ci est lui-même un don pour elle. C'est ainsi que l'amour absolu doit déployer une liberté que caractérise l'union des contraires et que l'on peut définir par le lyrisme pur qui donne à voir l'état d'androgynie.

Aussi quand Elisabeth se trouve séparée de George Nelson, toute sa volonté se tend vers lui pour le rejoindre:

⁴⁷-Ibid.; p.128

⁴⁸-Ibid.; p.161

J'habite la fièvre et la démence
comme mon pays natal⁴⁹.

J'ai un accès de fièvre ... 50.

La plus poignante et la plus prenante
d'entre toutes les voix (son léger ac-
cent américain), tente pourtant de me
retenir encore dans un pays de fièvre⁵¹.

La métaphore double le sens de maladif de la fièvre et atteint la démence de la passion vive et extravagante du mystique touchant du même coup le terme de l'amour absolu.

La fièvre l'entraîne irrésistiblement à la violence car c'est par elle qu'elle perçoit le plus vraisemblablement l'absence de George et sa solitude. L'éclair de la folie illumine l'ensemble des obstacles qui sont à la mesure de son amour. La fièvre met l'accent sur le caractère avilissant de sa vie. L'amour absolu s'avère intenable et pourtant il ne nous apparaît pas une vie abstraite dans l'optique de l'oeuvre: il est un besoin fondamental, un élan qui anime l'héroïne pendant toute la durée du roman. La fièvre le favorise davantage et corrobore la permanence.

Mais l'amour parfait tel que nous venons de le voir nous apparaît, au plan de la réalité objective et au niveau littéraire du roman, sporadique. En effet, comment l'intensité de l'amour peut-elle demeurer aussi fulgurante? Cela n'est compréhensible que du point de vue poétique. Pourtant Anne Hébert insère le quotidien dans son écriture, ce qui nous fait interpréter que l'amour absolu est à l'image de l'instant, donc de la mort. Elisabeth d'Aulnières elle-même (Anne Hébert) nous informe que l'amour est

49-Ibid.; p.115

50-Ibid.; p.141

51-Ibid.; p.141

aussi cause de tourments:

Pauvre cher amour comme il a souffert!
Comme il a eu froid jusqu'à Kamouraska,
tout seul, en hiver. 400 milles environ,
aller et retour. Amour, amour, comme tu
m'as fait mal! Comment te plaindrais-je?
Tu as fui comme un lâche, me laissant der-
rière toi, toute seule pour faire face à la
meute de justiciers⁵².

1.03.01 Les inversions de l'amour.

Le Torrent est le conte le plus symbolique quant à l'échec de l'amour. La possession que Claudine exerce sur son fils manifeste le gouffre qui engloutit l'amour. Emilie, dans le conte La robe corail, rêve d'amour. Sa coquetterie est inconsciente mais présente: "en tâtonnant, elle a frisé ses cheveux". Le pouvoir imaginaire de l'auteur change "ses frisettes" en "copeaux" sur lesquels "le jeune homme saut [e] [...] à l'aide d'une gaffe"⁵³. Associés à l'eau, les cheveux (copeaux) substantialisent la sensualité d'Emilie que Gabriel a violée en coupant les frisettes "pour les jeter à la rivière". La fluidité de l'élément aquatique symbolise de la joie et de la douleur de son amour pour Gabriel. N'oublions pas que la rivière est aussi le symbole de la vie qui bat sans égard à qui ou à quoi que ce soit. Elle est toujours pareille à elle-même, emportant dans une éternité les malheurs comme les joies. Si la vie d'Emilie "a repris ses droits" comme "une rivière délivrée", c'est qu'elle manifeste à un moment bien précis du printemps le trop plein d'eau, voire pour Emilie, la fulgurance de son sentiment amoureux, de sa passion qui ne trouve d'apaisement qu'en la possession totale de l'un et de l'autre amant. Il est à

52-Ibid.; p.9

53-Id.; Le Torrent, p.71

prévoir que la rivière reprendra son débit normal d'eau comme il est à prévoir que sa passion assouvie, Gabriel reprendra sa liberté.

Ce n'est pas tellement l'amour qui habite Gabriel, c'est, nous venons de le dire, une grande passion sans véritable don de soi: "Il la presse contre lui, elle se serre contre lui; tous les deux, sans feinte, entièrement engagés, entièrement livrés⁵⁴". Pour Emilie, cette passion est doublée du rêve; l'amour est dépourvu de véritable affection pour le jeune homme. C'est l'amour qu'elle aime; Gabriel est un être égocentrique; l'émotion qu'il éprouve pour Emilie n'est pas de l'amour, ce n'est pas davantage de la tendresse. C'est seulement la tension d'un désir qui porte son objet de satisfaction dans les bois. Sitôt satisfait, il oublie que l'amour est tendresse profonde et passion. Voilà pourquoi l'amour est un échec ici: ni l'un ni l'autre amant n'est préparé à un sentiment aussi grand que l'amour qui demande un très grand espace de liberté pour s'accomplir. Il demande aussi une maîtrise de soi car la passion obsédante ne peut avoir de valeur de durée, qualité d'un amour durable.

Une caractéristique de l'amour se trouve dans le conte du Printemps de Catherine. Il "transfigure [le] corps de paria⁵⁵ de Catherine. L'étincelle qui fait co-naître la jeune fille et le soldat manifeste une certaine lueur du sentiment que nous étudions. Ironie du sort, la passion qui les unit ne dure que "le temps de l'étincelle"; c'est la faille.

⁵⁴-Ibid.; p.75

⁵⁵-Ibid.; p.100

L'amour est aussi ressenti comme "un piège" associé à la pitié et à la maladie pour l'homme hébertien. L'amour est mort et corruption du corps. De "plus-être" qu'il devrait être, il est réduit à un "moins-être". Encore une fois, nous ne croyons pas à un amour authentique: nous sentons trop le désir impétueux de la possession de l'autre comme objet dont on a besoin et qu'on rejette après usage. La pitié n'est-elle pas le contraire de l'amour et du ravissement? Pour Augustin, l'amour se résume à la sexualité, autre déviation de l'amour. La sexualité conserve le caractère dualiste de l'amour:

Quant à Augustin, il retrouva intact et vif le goût qu'il avait eu pour Délia la première fois qu'il l'avait prise[...] . Son odeur affolait Augustin qui n'en finissait plus de caresser les longs cheveux et tout le corps ambré et dur⁵⁶.

Il trouve en elle la conscience de sa force physique mâle:

Il était très heureux que l'amour lui fut rendu, et, en même temps, il pensait à ce contrat qu'il avait préparé avec un soin judicieux dans tous ses détails⁵⁷.

Pourtant l'amour de Délia est sincère, gratuit, fait de souffrance comme le véritable amour. La distance du Grand Nord à Québec est à l'image de l'inhumaine souffrance de cette femme qui veut retrouver "la vie". Elle est aussi la métaphore de la très grande joie que Délia éprouve à la pensée de retrouver Augustin; joie qui se redouble à l'idée de bonheur chez cet amant. Mais c'est une illusion puisque nous venons de voir que ce dernier n'est pas content. L'amour de Délia est un échec; son poste de servante est l'image de son sentiment; c'est "sans grande joie apparente" qu'elle aime désormais avec "un amer goût de larmes"⁵⁸. L'amour est basé sur la réciprocité de la faiblesse de Délia et de la domination d'Augustin: il est

⁵⁶-Ibid.; p.168

⁵⁷-Ibid.; p.168

⁵⁸-Ibid.; p.167

navrant.

Liée qu'elle est au péché, la femme des romans hébertiens n'accorde pas une place de choix à l'amour. Nous ne reviendrons pas sur la valeur accordée au mariage si ce n'est pour dire qu'Anne Hébert le voit comme aliénant: toute son oeuvre romanesque décrit des héroïnes mariées, malheureuses, aliénées. Chacune d'elles essuie un échec amoureux lorsqu'elle contracte mariage. Considérée comme "diable", elle est de toute manière vouée à la servitude. Le mariage est un obstacle à l'amour chez Anne Hébert. Poussant notre affirmation plus loin, nous croyons pouvoir ajouter que l'amour physique aliène la femme. Souvenons-nous que Catherine (Le printemps de Catherine) tue le garçon avec qui elle a couché. Elle ne croit pas à l'amour.

Rappelons que l'amour de Catherine et de Michel subit le même sort que celui de Claudine pour François. La vie commune des conjoints dans Les Chambres de Bois est trop axée sur la possession totale et abjecte du mari envers sa femme. Michel ne respecte pas la liberté de sa jeune femme qui se résigne puis se révolte.

Kamouraska nous spécifie les involutions de l'amour:

Amour perdu [...]. L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour. Une que vie de ce monde. La folie de l'amour⁵⁹.

Ce sentiment recèle les antipodes de sublimation et de destruction. La violence est caractérisée par les épithètes "meurtrier", "infâme" et "funeste".

⁵⁹-Id.; Kamouraska, p.11

L'amour est marqué par le sémantisme de la haine qui appelle la violence. De l'imagerie décadente de l'amour, on saute à l'exaltation de l'amour: "unique vie de ce monde" qui fait commettre des actes répréhensibles: "la folie de l'amour".

Elisabeth, de par sa naissance d'une mère déjà veuve, porte le malheur, la fatalité en elle. Ainsi son amant, que l'on peut tout autant définir comme médecin des âmes que des corps, est "attentif à un si grand malheur" en elle. Malheur déjà surdéterminé par son mariage avec Antoine Tassy. Ironie du sort, ce seigneur Tassy est un confrère du docteur Nelson ce qui préfigure l'antagonisme mortel de ces deux hommes. C'est déjà une première inversion de l'amour des amants:

Docteur Nelson, je vous aime farouchement
jusqu'à désirer franchir avec vous les sources
de votre enfance. Pour mon malheur je les
trouve ces sources, inextricablement mêlées
à l'enfance d'Antoine Tassy⁶⁰.

Le docteur Nelson éprouve une certaine méfiance envers Elisabeth, une certaine forme de rejet. "Je ne peux rien pour vous, Elisabeth"⁶¹. Mais il est médecin, il doit guérir la maladie et aussi le mal d'Elisabeth. Il a le même pouvoir que son cheval noir puisque "coq et cheval emmêlés, c'est [lui], [lui] courant gaiement à l'épouvante et au meurtre"⁶². Ces deux animaux font figure dans la mythologie grecque de psychopompes; le coq était le volatile offert à Asclépios, dieu de la médecine. Coq et cheval réunis figurent la mort et la résurrection et doivent conduire l'être à travers le cosmos pour enfin arriver au ciel. Il est facile de déceler l'analogie qu'il y a entre la mythologie et le docteur qui doit délivrer Elisabeth de son

60-Ibid.; p.122

61-Ibid.; p.123

62-Ibid.; p.191

mari et l'assurer de son amour. Sur un autre plan, George est aussi le Christ et le démon. Le coq étant symbole solaire, il préfigure Jésus, tandis que le cheval étant symbole des forces obscures de l'animalité détermine Satan. Substantialisé par le coq et le cheval, George apparaît le sauveur et le libérateur d'Elisabeth malgré Antoine Tassy. En attendant qu'Antoine meure, il trouble l'amour des amants.

Une autre inversion contribue à poser une frontière à l'amour absolu d'Elisabeth; c'est cette complicité sexuelle qu'elle a avec son mari dans le but de lui faire croire que l'enfant conçu par George Nelson est bien celui d'Antoine Tassy:

Quand on sait ce que "se réconcilier" signifie pour Antoine, il s'agit d'exaucer son désir le plus rapidement possible. La vraie vie est ordre. L'honneur est sauf. L'épouse irréprochable pourra annoncer qu'elle est à nouveau enceinte de son mari⁶³.

C'est un amour basé sur l'artifice. Elisabeth a transgressé le tabou de l'adultère (force obscure du mal) qui s'avère un piège dont elle se déprend à la façon d'une démonsse. Elle n'est pas triomphante intérieurement, elle s'en accomode, froidement calculatrice, et son âme n'y trouve aucune joie; elle y trouve plutôt une source de haine contre son mari. Cette haine est l'ombre de l'amour qui l'unit à George⁶⁴.

Cette force de George Nelson dont nous avons fait mention un peu plus haut est l'objet d'attrait et de désespoir pour Elisabeth. Cet homme lui apparaît supérieur à Antoine Tassy; supériorité admirée qui mani-

⁶³-Ibid.; p.146

⁶⁴-Nous verrons plus loin comment ce sentiment de violence devient parallèle à l'amour pour finalement prendre le pas sur ce dernier.

feste à Elisabeth la fragilité de son amour. Malgré son sentiment sublimé, (elle est demeurée lucide) elle ressent sa faiblesse existentielle par rapport à la force intérieure de George qui se réalise par le dépassement de son être:

Le secret même de sa force, caché là
[dans sa nuque] sans doute. Cela
m'émerveille et me désespère. Je vou-
drais posséder mon amour, comme ma pro-
pre main. Le suivre dans toutes les dé-
marches de sa vitalité extraordinaire⁶⁵.

La force du docteur Nelson est sa liberté d'exprimer son amour pour cette femme de la manière la plus inattendue. La nuque symbolise l'endroit où toute énergie se manifeste en se dirigeant ensuite librement dans toutes les parties du corps. L'analogie se concrétise dans **la force de George**. Cette interprétation ne doit pas nous faire perdre de vue le désir de possession d'Elisabeth dans l'optique de l'amour absolu.

Le symbolisme de la main recoupe à la fois un anéantissement et un désir de création amoureuse. Elle représente un aspect vital et dynamique qui n'a pas de limites: paradoxalement, elle représente l'insatisfaction d'Elisabeth ne pouvant posséder son amant comme un être "à elle". La main nous indique une faille de l'amour absolu qui, normalement, sublime l'absence de l'amant dans la certitude qu'il existe ailleurs libre. L'amour ne peut donc pas demeurer absolu même si les amants, voire le monde, possèdent en eux cette soif de la perfection. La chute d'Adam et d'Eve n'a-t-elle pas inscrit au coeur des êtres la mort comme pulsion fondamentale en même temps que cet instinct de posséder la vie? C'est que l'amour

65-Ibid.; p.200

absolu, parfait, est à l'égal de la mort. Ces réflexions quelque peu philosophiques nous éclaireront dans notre étude du mythe de Tristan et d'Iseult. Pour bien voir que l'amour et la mort se côtoient sans limite, prenons seulement l'exemple de la naissance d'un enfant. Lorsque dans le don total d'elle-même, la mère prête son corps à l'enfant qui s'en nourrit, elle n'en évite pas moins les souffrances terribles de la délivrance. C'est encore par un acte d'amour total (si elle est bien consciente de son geste) qu'elle souffre, donne naissance (amour) en même temps qu'elle lui donne la mort (limite de la nature humaine).

1.04.01 Le romantisme de l'amour

L'amour est teinté de **romantisme** chez Anne Hébert. Souvenons-nous d'Emilie (La robe corail), de Délia (Un grand mariage), de Stella (La mort de Stella), de Catherine (Les chambres de bois): Elisabeth ne passe pas à côté de cette affirmation: "L'amour, la belle amour des chansons et des romans"⁶⁶. Il est aussi intimement lié à la fatalité du mariage. L'orgueil implacable de l'aristocratie soreloise est le druide qui préside à l'union d'Elisabeth et d'Antoine, union qui n'est pas une affaire:

Mon orgueil! J'appelle mon orgueil à
mon secours, Comme mon Dieu. [...]
[...] Et mon orgueil qui se rend peu à
peu. Nous détournons la tête, l'un de
l'autre, épuisés, comme deux lutteurs.

Eléonore-Elisabeth d'Aulnières,
prenez-vous pour époux, Jacques Antoine
Tassy⁶⁷?

Anne Hébert ne conclut rien de cette union, il fut été facile de le faire. Le roman n'eut certes pas atteint cette intensité de sentiments si elle l'avait fait.

⁶⁶-Ibid.; p.69

⁶⁷-Ibid.; p.70

l'avait fait:

Et je crois qu'il n'y a que la véhémence
d'un très grand amour, lié à la source même
du don créateur, qui puisse permettre l'oeuvre
d'art, la rendre efficace et durable⁶⁸.

Elle laisse Elisabeth se débrouiller avec la puissance de son être et ses travers humains. "Je suis mariée à un homme que je n'aime pas" dit Elisabeth. Le mariage dans l'oeuvre hébertienne est une sorte de rupture d'équilibre où le sexe satisfait est de première importance. Il est une déviation de l'amour qui accepte le dualisme du sexe et du véritable sentiment. Le mariage est aussi un prétexte littéraire qui implique toutes les dévalorisations de l'amour et qui manifeste le pouvoir intérieur des femmes. Parfaitement soumise, feignant la pureté de l'enfance, Elisabeth dormira seule dans sa chambre pour mieux rejoindre secrètement George.

1.04.02 La neige.

Kamouraska est un roman de fureur et de neige: cette déclaration n'a rien de faux. Cependant, il faut tenir compte que la neige ne se manifeste pas seulement à l'occasion du meurtre. Elle s'infiltre tout au long du roman. Elle substantialise l'amour passionné d'Elisabeth pour le docteur Nelson tout autant que les volcans cachent leur feu intérieur. Elle est l'essence même de leur amour. Nous verrons plus loin en détail comment Elisabeth porte au coeur même de son être la présence de l'amour et de la neige alors que son amant traverse les routes enneigées pour se rendre à Kamouraska. Nous apprenons dès la première phrase du roman que l'hiver ne disparaît jamais tout-à-fait: "L'été passa en entier". L'hiver est bien la saison principale du roman. Pour nous, Québécois, qui connaissons la présence de la neige durant huit mois de l'année, il ne serait pas
68-Id.; Poésie, solitude rompue, p.68

faux d'affirmer qu'il existe cinq éléments au lieu de quatre, la neige a cette importance dans Kamouraska. Elle participe aux joies amoureuses des amants:

Nous versions dans la neige, sens dessus dessous. Le silence de la nuit me saisit, après cette chevauchée insensée. ... J'ai de la neige dans le cou. ... George met une des robes du traîneau sur le dos de son cheval. Il vient vers moi. Sans un mot. Me prend dans ses bras. Nous roulons dans la neige. Dégringolons le talus en pente. Comme des enfants, couverts de neige. De la neige plein mon cou, dans mes oreilles, dans mes cheveux. Je mange de la neige. Son visage glacé sur mon visage. La chaleur humide de sa bouche sur ma joue.

Hors d'haleine. Etouffés de froid et de rire. ... Mon amour m'embrasse. Il dit "qu'il m'aime plus que tout au monde". Je lui réponds "qu'il est toute ma vie". Nous restons dans la neige. Couchés sur le dos. Regardons le ciel, piqué d'étoiles⁶⁹.

La neige a d'abord l'aspect d'une chaude caresse du fait qu'elle fond à la chaleur du cou et qu'elle imprègne la peau. Elle a, ici, une valeur érotique qui fait corps avec le sentiment amoureux. Le cou, les oreilles, la bouche étant des parties particulièrement sensuelles poétisent la neige par des propriétés tactiles. Recouvrant les corps qui s'y roulent, la neige établit le principe d'unité du couple. Elle nous présente l'image d'un lit très doux, mou, qui épouse toutes les formes du corps. La mollesse et la douceur de la neige, dans cette citation, contiennent tout ce que l'amour des amants a d'indicible: c'est un amour qui n'a pas la liberté d'être vécu à la face du monde, mais il n'en demeure pas moins vrai: il est tendre et passionné à la fois. Le silence de George n'est pas un silence de mort: il est plutôt révélateur d'une vie qui bat

⁶⁹-Ibid.; p.137

à partir du coeur jusqu'à fleur de peau, jusqu'à l'aveu de l'amour, jusqu'aux tremblements des sens.

La neige rend la nuit plus claire et lui confère tous ses diamants qui deviennent des étoiles. Ce dernier symbole confirme la sensation d'un paradis, d'un Eden que procure l'amour. La terre unifiée au ciel par la neige ne font plus qu'un. Image érotique par excellence. Ce sont bien des étoiles de neige qui ont "piqué" le ciel. Image romanesque aussi.

1.04.03 Le mythe de Tristan et d'Iseult.

Nous sommes très près du mythe de Tristan et d'Iseult. Retenons qu'Elisabeth ne meurt pas de la main de son mari:

Une nuit, il a essayé d'approcher de mon lit. [...] Une lame de rasoir un instant brille, près de ma gorge. Tante Luce-Gertrude prétend qu'Antoine l'a sortie de sa poche, cette lame. Mais moi, je ne suis sûre de rien. La lame de rasoir aurait fort bien pu se trouver là, dans la chambre. Suspendue par un fil, au-dessus de mon lit, de toute éternité...⁷⁰

Nous ne relevons pas la suite d'événements intolérables qu'Elisabeth a subis dans sa vie de ménage. Une chose est certaine: toute l'angoisse, déjà vue, se métamorphose en haine de son mari. Ce sentiment de violence dégenère en révolte intérieure qui s'exprime dans l'élaboration du meurtre d'Antoine. Mais avant d'étudier des deux parties importantes, voyons comment s'élaborent définitivement l'amour et la haine réunis.

La mort du mari y est vue sans aucune immoralité:

⁷⁰Ibid.; p.117-118

Dans un chuchotement d'alcôve nous discutons la mort d'Antoine. Nous en arrivons là tout naturellement. Nos deux corps à peine reposés après l'amour fou. Tout comme si cet instant paisible, cette trêve ne nous était accordée que pour déboucher sur une frénésie plus violente encore. Tout comme si le meurtre d'Antoine n'était pour nous que le prolongement de l'amour⁷¹.

Antoine Tassy est l'obstacle majeur à l'amour: il faut le tuer. C'est donc une épreuve à traverser qui doit épanouir les amants en les resserrant davantage dans leur sentiment réciproque.

Le romantisme tragique d'Elisabeth offre aussi une autre facette du mythe de Tristan et d'Iseult:

Nous ferions sans doute aussi bien de nous tuer, tous les deux ensemble. (Etre sûrs de ne pas survivre l'un à l'autre). Une seule balle, un seul coup de couteau, un unique coup de couteau, un unique coup mortel. Avant que la vie quotidienne, m'altère notre pure fureur de vivre et de mourir⁷².

Cette citation offre l'image d'un amour absolu qui refuse tout échec sentimental. La mort des amants, qu'une seule balle (image de l'exclusivité) donne, est sentie comme un triomphe de l'amour parce qu'elle l'éternisera en les libérant d'une vie qui empêche l'épanouissement. Cette facette du mythe est antithétique au sémantisme de la citation précédente dans laquelle malgré le "naturellement", l'immoralité du meurtre nous est suggérée par la structure syntaxique disjonctive du "tout comme si". Sans cette restriction, les amants resteraient dans l'amoralité, ce qui garderait la pureté de leur intention. C'est pourquoi nous avons droit aux deux facettes du mythe: la première est humaine, la seconde est absolue. L'une exprime que ce n'est pas tellement Antoine et la société

71-Ibid.; p.163

72-Ibid.; p.163

qui font obstacle à la perfection de l'amour de George et d'Elisabeth. L'autre implique plutôt la fatalité des faiblesses humaines que la réalité quotidienne met en relief en ravissant l'extase amoureuse des amants. La mort rendra leur amour pur et éternel.

Quoique animés par un sentiment absolu, Elisabeth et George optent pour l'immoralité, soit le meurtre. Il faut cependant dire que le meurtre d'Antoine demeure très lié au mythe. "Le poison [qui] est une imagination d'Elisabeth"⁷³ est antithéquement comparable au philtre d'amour. Le poison donne la mort mais il a aussi le pouvoir de délivrer l'héroïne du mal d'aimer.

Un autre fait corrobore le mythe: Elisabeth, sans amour, appartient à Antoine Tassy dans une complicité sexuelle "jusqu'au dégoût le plus profond dans la terreur la plus folle"⁷⁴. Nous n'avons donc aucune raison de douter de l'amour parfait que le roman recèle. Nous nous contentons de le souligner par une citation particulièrement significative:

Quand un homme et une femme ont ressenti cela, une seule fois dans leur vie, Ce désir absolu. Comment peuvent-ils désormais vivre comme tout le monde: manger, dormir, se promener, travailler, être raisonnable⁷⁵?

Une idée aussi véhémente favorise le complexe⁷⁶ du malheur chez un tel être car elle ne tient pas compte de son mari. Malgré la dissolution volontaire

73-Ibid.; p.165

74-Ibid.; p.100

75-Ibid.; p.142

76-Nous disons "complexe" parce qu'une affirmation aussi tragique que celle de la citation ne fait qu'accentuer le malheur de l'héroïne hébertienne de ne pouvoir vivre un amour aussi grand à la face du monde. Le dictionnaire Robert dit que le complexe est un "ensemble de traits personnels acquis dans l'enfance, doués d'une puissance affective et généralement inconscients, chez un individu".

de son mariage, Elisabeth s'achemine vers un amour fatal pour George Nelson parce qu'Antoine Tassy la considère toujours "sa chose".

Voilà comment nous avons vu l'évolution de l'amour dans la structure romanesque d'Anne Hébert. Nous avons tenté de définir l'amour par la négative: soit par Claudine. Cette femme donne naissance à un garçon à qui elle n'a jamais su lui donner de véritable affection. Ce couple dont l'élément féminin est représenté dans son rôle maternel et protecteur aurait sans doute pu fonctionner si cette femme eût connu ce que le mot "liberté" signifiait pratiquement.

Catherine accède à l'amour, lentement, peu à peu. Le temps précis exprime son accession au monde de l'amour. Le matin, le midi et le soir sont différents moments de la journée qui manifestent les difficultés et la volonté de dominer ses peurs. L'espace ensoleillé, la mer, le vent, les fleurs lui inspirent une facilité de s'imposer à ce monde cosmique qui l'entoure. La mémoire l'aide à se rappeler d'un temps passé où la vie ne lui était pas donnée, où elle n'était qu'accessoire. Ses sens s'éprouvent au fur et à mesure qu'ils prennent contact avec la réalité du jour. Son regard rencontre celui de Bruno qui, à l'instar de George Nelson pour Elisabeth, est un médecin qui l'aide à surmonter les relents du passé.

Chez Elisabeth, le soleil a la même importance que pour Catherine. La beauté des femmes hébertiennes peut être définie comme la puissance d'aimer qu'elles possèdent. Le feu, la flamme viennent activer cette puissance en recherche véritable de l'amant, de l'amoureux. La fenêtre

ouverte est le symbole de l'assentiment concret des héroïnes de la même façon que le chant du coq est, d'une manière universelle, l'amour recréé.

L'amour authentique est vécu par des couples tels ceux de Stella-Etienne, Elisabeth-George Nelson. Malgré les épreuves que peut subir l'amour, à causes des limites humaines, le sentiment ne s'abîme pas au contact de la durée. La fièvre d'Elisabeth, la rivière délivrée d'Emilie sont certainement les images qui définissent le mieux l'amour de la femme. Qui n'a vu le déchaînement de la rivière du printemps, emporter dans la fougue de l'onde, tout ce qui se trouve sur son passage? Qui n'a ressenti dans tout son corps, un jour, la fièvre envahir tous ses membres et tous ses sens? La fièvre, la rivière délivrée sont la représentation de l'amour féminin dans le don total de son corps et de son âme, sans mesquinerie, au risque de se blesser. C'est le cas de la plupart des héroïnes d'Anne Hébert. L'homme exige cet amour là, "cette foi": Gabriel, Augustin, Etienne, Michel, Antoine Tassy et les autres. Même George Nelson ne fait pas exception. La passion qu'il a pour Elisabeth ne l'empêche pas de l'abandonner.

Tous ces personnages fictifs ne sont pas moins près de nous, leur épaisseur humaine, leurs faiblesses et leur force sont palpables. Ils sont donc soumis aux involutions de l'amour. Ces dernières sont manifestées par la main possessive, la passion qui dure peu.

Le lyrisme des amants nous fait entrevoir par le symbolisme de la neige, le mythe de Tristan et d'Iseult comme la réalisation parfaite de leur amour. Si l'opresseur se fait trop impératif, l'esprit se révolte

et machine la libération (Catherine dans Les Chambres de Bois) ou la mort (La Puce, François, Elisabeth). La résignation des héroïnes est si grande que leur volonté de libération demande beaucoup d'efforts: ce qui fait . . . que la routine apaisante les attire toujours d'où les nombreuses rechutes. Il est intéressant de constater dans la partie qui suit, comment la révolte et la haine naissent et manifestent la volonté de se libérer de l'étau qui les étouffe. Nous voyons aussi comment cette tentative aboutit à l'échec et si peu au succès.

2.00 La révolte et la haine

La constatation de la lucidité des femmes hébertiennes garde toujours sa véracité. La douleur de ces femmes, généralement consentie en vue d'un sacrifice valable, va perdre de son acuité dans leur entreprise de révolte. Ce sont des femmes exigeantes, avons-nous dit, et leur être diminué en vient à détester leur propre faiblesse et leur propre indétermination qui sont la cause de leur angoisse, de leur culpabilité et de leur claustrophobie. Elles en viennent à détester ce qui les rend vulnérables et prennent leur révolte en main. A partir de ce moment, elles agissent selon leurs convictions qui engendrent une réaction subversive. Elles sont à elles-mêmes la condition de malheur ou de bonheur, découvrant ainsi leur propre destin. La révolte est un premier pas vers la recherche de leur être; elles se constituent dans leurs réactions pour échapper à l'aliénation ou pour y adhérer totalement dans la mort.

Le temps et l'espace malgré leur immensité mythique ne suffisent pas à ces femmes. Elles tentent dans le songe d'implanter cette révolte pour naître à l'amour. Mais le destin en décide parfois autrement à cause de leur trop grande sensibilité ou du trop grand narcissisme qui règnent dans l'univers féminin.

Dans Le Torrent, les autres n'existent pas: François est ramené à la dimension de Claudine. Dans Les Chambres de Bois, on y retrouve toujours la femme seule mais il y a un élément que nous n'avons pas vu précédemment: il y a d'autres personnages qui sont là, tout aussi seuls. Catherine tente de les rejoindre; Lia, Michel et Aline refusent sa parole. Kamouraska, l'oeuvre maîtresse à notre avis, dans laquelle Elisabeth d'Aul-

nières quoique liée à la fatalité du destin, tente nettement de rejoindre d'autres êtres **sympathiques** à sa cause, même si cela apparaît hors de portée.

La révolte est à l'opposé du songe parce qu'elle est mouvement et que le songe est statisme. Paradoxalement, il faut que tous les personnages hébertiens aient touché, si l'on peut dire, l'immobilisme, l'incommunicabilité la plus absolue qui soit, pour engendrer une **impulsion**. Si le "songe se présente comme une valeur d'équilibre"⁷⁷ au début de chaque intrigue, il est dans la suite le four alchimique où fermente la révolte. Il marque le point de départ.

Soudain, j'entrevis ce qu'aurait pu être ma vie. Un regret brutal, presque physique m'étreignit. Je devins oppressé. Quelque chose serrait dans ma poitrine⁷⁸.

Le syntagme "j'entrevis" double son sens propre par l'allégorie de la révolte imprécise mais qui a tout le dynamisme de l'éclair affectif. C'est le **point** de départ d'une démarche. D'ailleurs dans cette citation, cette démarche est exprimée par la périphrase "Je devins oppressé" qui surdétermine l'attitude de François en celle d'une révolte intérieure pour l'instant. Pourtant François avait tenté une première affirmation extérieure lorsqu'il était allé sur la route à la rencontre d'un visage humain. Visage, qui aurait eu la douceur et la tendresse que Claudine n'avait pas. Du point de vue physique et psychologique⁷⁹ il était encore trop petit pour véritablement affronter la mère dans toute la **grandeur** et le pouvoir d'une révolte vécue.

⁷⁷-Guy, Robert.; La poétique du songe, thèse de maîtrise, 1962, U.M. p.37

⁷⁸-Anne Hébert; Le Torrent, p.23

⁷⁹-Ce qui est loin du point de vue littéraire, nous croyons cependant, avoir prouvé que les différents niveaux se rejoignent sur le plan sémantique.

Il essaie une nouvelle tentative:

____ Je ne retournerai pas au collège, l'année prochaine, prononçai-je si nettement que je croyais entendre la voix d'un autre. C'était la voix d'un homme.

[...]Je répétais:

____ Je ne retournerai pas au collège. Je n'irai jamais au séminaire! Tu fais mieux de ne pas compter sur moi pour te redorer une réputation...⁸⁰

La répétition à peu près exacte de sa négation est bien l'allégorie d'une volonté déterminée à s'affirmer selon ses propres lois. Sur un autre plan, on peut dire que cette redondance marque l'importance qu'il attache à vouloir assumer ses instincts naturels profonds. Toute la négation de cette citation est une longue métaphore d'une révolte amorcée. Malgré sa taille d'homme, à l'égal de celle de sa mère (adulte), ce n'est qu'une demi-réussite vis-à-vis Claudine.

2.01 Naissance de la violence

La révolte de François fait naître la violence qui donne lieu à une réaction odieuse chez Claudine, réaction que nous appelons révolte négative. Claudine frappe son fils si violemment qu'il perd connaissance et devient sourd. François mal préparé au monde des adultes, ne se défend pas. Nous avons parlé du symbolisme de la surdité mais si peu qu'il convient de rappeler que François est désormais livré totalement à lui-même. "Aucune voix, aucun bruit extérieur"⁸¹ ne vient plus le déranger de ses obsessions. Il n'entend maintenant que la voix de sa révolte qui forcément est intérieure, sans emprise sur la réalité quotidienne habitée entièrement par la mère, jusqu'à la mort de cette dernière et par Amica plus tard:

⁸⁰-Id.; Le Torrent, p.26

⁸¹-Ibid.; p.27

"Les seules voix qui me parviennent sont intérieures. [...] Je suis plongé au centre de moi-même, sans rémission"⁸². François s'avère incapable d'une véritable révolte contre les tabous maternels. Cette surdité l'a empêché de s'intégrer parfaitement au cosmos. Au niveau objectif du conte, la révolte de François demeure intérieure. Il faut l'intervention de deux symboles animal et naturel pour manifester une révolte extérieure. Apparaissent le cheval, le chat et le torrent qui donnent "une forme à la révolte" de François.

Quant à Claudine, elle se sert justement de son fils pour manifester sa révolte extérieure. Il faut voir que François métaphorise quelques armes défensives dans l'imaginaire hébertien puisque Claudine le désire prêtre: symbole d'une victoire de pureté sur les instincts, les passions et aussi sur la société comme telle: "Tu seras Prêtre! Le respect! Le respect, quelle victoire sur eux tous"⁸³.

Dans la robe de corail, la révolte est d'abord manifestée par "le désir qu'Emilie [...] a maintenant et qu'elle n'avait pas hier". On fait face à une révolte qui n'est pas encore confirmée. Le concept abstrait du mot "désir" affirme cette interprétation. C'est une révolte contre l'ennui, la solitude. Volonté d'accéder au monde par l'amour. Devant la fatalité, Emilie est comme François. Les pleurs de cette jeune fille traduisent symboliquement l'incapacité d'une vraie révolte qui consisterait à ne pas se laisser dépérir par un chagrin d'amour.

⁸²-Ibid.; p.53

⁸³-Ibid.; p.17-18

Catherine⁸⁴ se révolte contre "l'appareil ordinaire de sa servitude et de sa crainte", contre son repli intérieur par un cri. Son surnom est d'ailleurs la concrétisation de sa servitude. Elle est le parasite, la puce. Mais ce cri est une parole qui rompt d'une certaine manière sa condition de servante:

Elle ne prie pas, mais tout son être révolté
crie "Délivrez-moi de mon pain quotidien! Que
je touche du mal, puisque c'est la seule brèche
par laquelle je puisse atteindre la vie"⁸⁵!

Catherine, en qui se concentrent tous les aspects de la servitude féminine, veut aller très loin dans sa révolte: un peu à la façon de Maldoror⁸⁶; elle veut atteindre la libération par une percée dans le mal. Il faut comprendre qu'elle tente d'échapper aux forces obscures de sa vie de servante. Toute sa liberté par une volonté froide et objective est engagée. Le mal a le riche symbolisme des Chants de Maldoror. C'est à travers un désordre coloré de jansénisme qu'on y voit la révolte carrément universelle de la criminelle.

La révolte de Marie-Louise⁸⁷ est marquée par les "migraines et (les) vapeurs" qui l'assaillent. Encore une fois, on fait face à une insubordination plutôt qu'à un véritable mouvement de révolte. Néanmoins, ses malaises physiques lui permettent de se soustraire "le plus possible à son devoir conjugal"⁸⁸ qui, si on se reporte historiquement au passé, était considéré le péché de la femme mariée. Il fallait à tout prix même si elle était malade ne pas se refuser aux "plaisirs de l'amour"⁸⁹. Le feu au bois compose un symbole extérieur à Marie-Louise. Cette association ne

84-Id. "Le printemps de Catherine" dans Le Torrent, p.81

85-Ibid.; p.92

86-Lautréamont, Les chants de Maldoror, Garnier-Flammarion, Paris, 1969

87-Anne Hébert; "Un grand mariage" dans Le Torrent, p.81

88-Ibid.; p.137

89-Les guillemets sont là pour souligner l'antithèse.

confère aucunement son dynamisme au personnage intérieur. Marie-Louise ne fait que contempler ce "jeu de beauté et de destruction des flammes et du bois"⁹⁰ qui stylistiquement est là pour former une antithèse avec le sang "qui se glaçait irrémédiablement à mesure qu'approchait le soir". Ce feu qui se consume, métaphorise le personnage fade qu'est Marie-Louise. Elle est sans potentiel intérieur. Elle aurait pu, avec l'agressivité qui l'habite, faire flamber parfaitement une belle révolte de femme mariée assumant parfaitement son sort en s'emparant de ses instincts et en les projetant positivement (ou négativement) sur le personnage du mari oppresseur. Mais Marie-Louise n'a aucun pouvoir créateur.

La révolte de Délia apparaît plus ancrée dans la réalité du fait de ce grand voyage qu'elle fait du Grand-Nord jusqu'à Québec. Le voyage étant aussi le symbole d'une quête, il est métaphore de la révolte qui l'habite. Délia aussi est en quête d'un monde meilleur. Ce voyage exprime aussi la détermination de cette femme de se retrouver telle qu'Antoine l'a connue: amoureuse dans un don total de soi. Le voyage symbolise que Délia consciente de son insatisfaction prend la responsabilité de sa liberté pour s'engager à retrouver le bonheur d'autrefois:

90-Ibid., p. 135

Elle se raidit de toutes ses forces, comme si les puissances maléfiques de son voyage insensé, alertées de nouveau, l'attaquaient soudain en masse, avec un acharnement accru. Puis elle frissonna de la tête aux pieds. Elle ne dit rien. Elle ne dirait sans doute jamais rien au sujet de ces quelques milliers de milles accomplis, envers et contre tous, dans la solitude, ou selon le bon vouloir de quelques compagnons de route, [...], avec les moyens rudimentaires, souvent à pied, livrée à l'effroi de perdre sa route en plaine ou en forêt dévorée par les moustiques, affrontant le froid, le gel, le vent, le grand soleil, appréhendant les bêtes sauvages et le hasard des rencontres humaines, souffrant la faim, la soif, la crasse, la sueur, avec la patience égale, la force fanatique de quelqu'un qui réclame sa vie⁹¹.

Evidemment, Anne Hébert aligne différents nominatifs comme des éléments négatifs du voyage pour bien montrer l'héroïsme d'une semblable révolte: "solitude, effroi, froid, gel, vent, grand soleil, bêtes sauvages, faim, soif, crasse, sueur." Mais ce voyage, cette révolte correspond à l'imaginaire hébertien. Au niveau objectif du conte, le silence de Délia traduit son incapacité fondamentale de projeter sa révolte au niveau du monde. Si le cri a une importance symbolique dans la révélation de la révolte de Catherine (Le printemps de Catherine), nous verrons qu'il corrobore le même sémantisme trouvé dans Les Chambres de bois. Pourtant, Délia le retient:

Elle semblait se débattre à la fois contre un silence de pierre qui l'étouffait et l'impulsion violente d'un cri qu'elle s'efforçait de retenir avec peine⁹².

L'antithèse du silence de pierre et de l'impulsion violente d'un cri prouve que la révolte témérairement entreprise demeure statique encore. Avec Délia, la révolte est malgré tout bien sentie. Son silence n'est pas vide, il est très dense et pleinement habité par tous les atomes de la révolte:

91-Ibid.; p.161

92-Ibid.; p.162

"Le silence obstiné de la jeune femme emplissait toute la pièce d'un poids énorme de révolte et de mépris"⁹³.

Cette révolte trouve son dynamisme dans le symbolisme du vent qui anime soudainement le vide du silence de Délia: "Elle ne se défendit pas, mais ne broncha pas, insensible et dure dans le vent qui s'élevait de partout à la fois"⁹⁴. Il marque la "flamme sauvage qui avait [...] brûlé Délia jusqu'aux os"⁹⁵ et qui se concrétise en un cri: "première réalité verbale"⁹⁶ de la révolte dont le sémantisme glisse à celui du torrent:

Delia pleura doucement, ce grand cri de revendication qu'elle avait porté si longtemps se fondant soudain en des torrents de larmes enfantines⁹⁷.

Sa révolte a trop peu de prise sur le réel (Bachelard dirait qu'elle est trop aérienne) pour changer quelque chose ou quelqu'un, mais elle fait tout de même vibrer dans son être la corde la plus sensible qui est celle de l'amour.⁹⁸

La révolte dans la Mort de Stella est d'abord manifestée par "l'hémorragie" qui aurait dû "cracher" tout le "mal qui l'oppressait". Si le sang a tout le dynamisme d'une violente impulsion, ce mouvement n'a pas encore la force de déraciner le mal de Stella. Ce personnage n'a d'autre choix que de se laisser emporter par le destin de la mort:

Il lui arrivait maintenant de croire que la racine du mal était trop profonde dans sa poitrine, toute entortillée avec la vie, menacée dans sa source même⁹⁹.

⁹³-Ibid.; p.164

⁹⁴-Ibid.; p.160

⁹⁵-Ibid.; p.162

⁹⁶-Gaston Bachelard, L'air et les songes, p.259

⁹⁷-Anne Hébert; Le Torrent, p.165

⁹⁸-Gaston Bachelard; L'air et les songes, p.261

⁹⁹-Anne Hébert; Le Torrent, p.186

La violence des gestes s'exprime concrètement mais le coeur n'est pas là. Le pouvoir intérieur du personnage est trop fragile: sitôt extériorisé, sitôt résorbé, regretté. Stella "pleure de regret, pour avoir injurié cet homme blessé qui est mon mari"¹⁰¹. Elle est incapable d'une véritable révolte qui engendrerait la guérison, la naissance à la vie. Nous assistons à la dégradation de tout son être jusqu'au moment suprême de la mort.

2.02 Le feu.

La véritable révolte naît du feu, Le dynamisme de cet élément traduit presque toujours "un état psychologique exceptionnel, fortement teinté d'affectivité"¹⁰². Dans Le Torrent, le feu traduit la haine de Claudine et fait d'elle la mère despotique que l'on connaît. Il polarise chez elle toutes les passions maîtrisées en une seule: la haine de la chair. La véritable Claudine est feu. S'il n'y avait pas cette aliénation chez elle le feu nous aurait sans doute fait connaître une femme capable d'amour. Mais le feu dégrade, ici, la féminité de cette femme. "Son visage était tout défait, presque hideux"¹⁰³. Sa haine contenue s'exprime dans "ses yeux [qui] lançaient des flammes"¹⁰⁴. Elle est métaphore d'un monstre qui à la fois effraie et attire François. Le feu de Claudine est une négation concrète de la chair et la haine exerce un pouvoir de persuasion chez François: "Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques"¹⁰⁵. Ces "formes fantastiques" manifestent le monstre de même que le mot "hideux". Les syntagmes

¹⁰¹-Ibid.; p.201

¹⁰²-Gaston Bachelard; Psychanalyse du feu, p.63

¹⁰³-Anne Hébert; Le Torrent, p.26

¹⁰⁴-Ibid.; p.17

¹⁰⁵-Ibid.; p.19

verbaux "dansaient, tordaient" assurent tout le dynamisme animal de la haine. Le feu est symbole de l'intellect révolté qui, dans son exaltation, se doit de purifier l'âme.

Cet excès de la flamme, du feu ~~amène~~ le renversement du symbole et traduit la haine qui anéantit toute vie terrestre, corporelle, sensuelle. La haine est très liée à la mort physique de l'être: "Je me dis que c'est probablement ainsi que la haine et la mort me défiguraient, un jour"¹⁰⁶. Ainsi l'intuition découvre la mort dans ce qu'elle a de plus vil.

Dans le Printemps de Catherine, le sang est isomorphe du feu du Torrent. En effet, il est porteur de la révolte dynamique de Catherine: "Elle éprouve dans tout son être une circulation sauvage qui bouillonne, la glace et la brûle"¹⁰⁷. La révolte s'enracine donc au coeur de l'être: le paradigme verbal "bouillonne, la glace, la brûle" actualise l'effervescence de l'émotion violente intimement et fortement désirée. La haine donne encore l'élan dynamique et mortel à la révolte du personnage. Elle s'affirme d'abord dans l'intonation de la voix " se plaçant sur un mot, au hasard, le détachant du reste, lui donnant un son rauque, grincé, où tremble la haine"¹⁰⁸. La Puce est tout à fait aliénée: elle ne s'aime même pas, elle se dévalorise elle-même: "La Puce, méprisée, bafouée, je lui crie: "maudite, sois-tu! Je suis vacante, moi, la plus dépouillée d'eux tous"¹⁰⁹. C'est le grand vide où se trouve le désespoir le plus absolu qui la pousse

106-Ibid.; p.26

107-Ibid.; p.89

108-Ibid.; p.91

109-Ibid.; p.96

à bout dans son expérience négative du monde.

Le rêve chez Catherine ne permet pas d'échapper aux chambres de bois. Si elle a pu accéder à l'amour du monde, c'est que sa révolte a été longuement mûrie dans le rêve avant d'éclater violemment. "Comme c'est tranquille, ici! Dis quelque chose, Michel, je t'en prie, parle, fais quelque chose"¹¹⁰; Le "Je t'en prie" exprime l'impulsion qui est à l'état latent. Un pouvoir extérieur empêche Catherine de s'affirmer: ce pouvoir s'appelle Michel qui voue Catherine à une immobilité parallèle à la sienne. Et pourtant Catherine demeure consciente de son opposition aux valeurs de son mari:

Derrière les rideaux, en cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix, Michel et Catherine se fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer et, situés pour toujours, l'un en face de l'autre, en un espace aussi exigü, craignaient de se haïr¹¹¹.

Toutes ces minutieuses attentions rapportées par le paradigme verbal "fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer" témoignent de la révolte qui prend de plus en plus d'espace chez Catherine.

Si la fumée symbolise le rêve, c'est à travers elle que pour "la première fois peut-être, Catherine ressent une grande colère submergeant toute peine, cherchant éperdument une issue en son être soumis et enfantin"¹¹². Subtilement exprimée par la fumée, la révolte se substantialise en force obscure qui émerge des profondeurs du rêve. D'ailleurs

¹¹⁰-Id.; Les Chambres de Bois, p.79

¹¹¹-Id.; p.81

¹¹²-Id.; p.128

l'inconscient de Catherine se manifeste clairement dans le rêve nocturne!

Cette nuit-là, elle eut un rêve: "La maison des seigneurs était maudite et vouée au feu. La haute demeure flambait sur le ciel et s'écroulait avec fracas¹¹³."

Il fallait s'y attendre, la fumée appelle le feu; celui-ci est destructeur par excellence. Il manifeste bien la révolte violente qui est encore au niveau du rêve mais bien présente en elle. La fumée n'a pas cette évanescence qu'on lui attribue généralement; elle fait partie d'une réalité étouffante mais n'en laisse pas moins sa victime (Catherine) extrêmement consciente de son sentiment de répulsion manifesté par la maison en feu.

2.03 La haine.

La haine apparaît le sentiment logique chez ces femmes. La haine est leur "force de désintégration qui va vers la mort"¹¹⁴. Elisabeth se sent absolument dans une situation intenable: d'une part Antoine risque de surgir et de la tuer, d'autre part la peur de perdre George la hante:

Aurélié et les enfants, Antoine peut-être, peuvent survenir d'un moment à l'autre. A moins que n'arrivent des boiteux, des pustuleux, des femmes grosses avec des yeux de vache suppliante, des enfants couverts de croûtes tendant leurs petites mains sales: "Docteur Nelson, je suis malade, sauvez-moi. Docteur Nelson, docteur Nelson, ayez pitié de moi"¹¹⁵.

Toute la société résume ce cauchemar marqué par la violence et la hideur. Le docteur Nelson est bien la figure du Christ sauveur qui va racheter la haine d'Elisabeth "comme un crucifié"¹¹⁶. Elisabeth qui a "la pudeur de

¹¹³-Ibid.; p.128

¹¹⁴-Mélanie Klein, Jean Rivière; L'amour et la haine, Editions Payot, petite bibliothèque Payot, Paris, 1973, p.70

¹¹⁵-Anne Hébert; Kamouraska, p.143

¹¹⁶-Ibid.; p.149

sa haine"¹¹⁷ élabore par le symbolisme de la tapisserie et d'une fleur rouge, le meurtre d'Antoine.

2.04 La couleur jaune.

L'amour des amants et la haine d'Elisabeth contre son mari sont simultanément des instruments de révolte. L'acuité des sentiments nous est donnée par les couleurs de cette tapisserie du meurtre:

Sur fond jaune une rose rouge éclatante, inachevée! Non, non, je ne puis supporter cela! S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, le patient dessin¹¹⁸ de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. Le meurtre imaginé et mis en marche à loisir. [...] L'aiguille qu'on enfle, la laine mouillée de salive qui entre dans le chas. Le crime qui passe la porte du coeur consentant. La mort d'Antoine Tassy, convoitée comme un fruit¹¹⁹.

Le jaune du fond de la tapisserie est intense, aigu, presque aveuglant parce qu'il met en relief le rouge de la fleur. Il manifeste le sentiment violent d'Elisabeth qui déborde sur le fond de cette tapisserie. Il est le trop-plein de la haine de l'héroïne de Kamouraska. S'il déborde actuellement le personnage pour se manifester dans le cadre de la tapisserie, il préfigure l'action du meurtre qui ne reste pas au niveau du fond du travail manuel: au niveau de la force obscure qui substantialise Elisabeth. Le jaune étant la plus ardente des couleurs, il symbolise très bien la passion de cette femme et il fait perdre un peu de la pudeur de sa haine. Il véhicule la force de son sentiment et il annonce aussi que son amour perd de sa pureté absolue. Il fait d'Elisabeth une démiurgie d'où émerge

¹¹⁷-Ibid.; p.147

¹¹⁸-Nous pouvons lire tout aussi bien l'homonyme du mot qui est: dessein.

¹¹⁹-Id.; Kamouraska, p.42

le signe de la mort violente de son mari que symbolise la fleur rouge, la fleur de sang. Il est aussi la manifestation de son adultère (forme de révolte contre Antoine et contre les tabous de la société) qui a contribué à la naissance de la haine chez Elisabeth. N'oublions pas que l'héroïne a manifesté son profond dégoût d'Antoine Tassy lorsqu'enceinte de son troisième enfant, un fils de l'amour celui-là, elle a subi les affres de l'acte sexuel de cet homme ivrogne. Ainsi le jaune de Kamouraska surgit du moir des relations obscures de l'amour et de la mort (aliénation de la femme frustrée par le mariage). Nous avons là une belle analogie de l'alchimie qui nous mène à l'interprétation de la phase au rouge.

2.05 La rose (fleur)

Quoiqu'elle soit la fleur de la manifestation amoureuse issue de la souffrance et de la solitude qui favorisent l'attraction des amants, la rose est aussi le symbole de la violence des sentiments des amants par son association au rouge. Cette couleur nous assure une allégorie alchimique: le rouge surdétermine le jaune du fond de la tapisserie. La couleur jaune prend un dynamisme parce qu'il est mis en relief par le rouge. L'amour et la haine (deux valeurs du rouge) font évoluer jusqu'à la réalisation du meurtre, "fruit" qui doit assurer la liberté d'aimer librement .

Cette fleur rouge est bel et bien comparable à l'athanor des alchimistes où s'opère le mûrissement de l'idée meurtrière qui est encore secrète à l'entourage, mais manifestée tacitement: "Nous suivons, tous deux, sur le canevas l'avance d'une fleur trop rouge"¹²⁰, confirmant bien la maturation intérieure de cette idée qui a trait à la mort violente.

¹²⁰-Ibid.; p.43

Cette fleur "trop rouge" incarne à la fois la lucidité des amants et la force impulsive et libre qui triomphera dans l'exécution du meurtre. C'est la révolte encore contenue qui est exprimée par cette fleur retenue au centre d'un cadre social et de deux coeurs. Les petits points de la tapisserie confirment la permanence vitale des sentiments qui grandissent face à l'obstacle que représente le canevas c'est-à-dire Antoine Tassy: obstacle le plus conforme à la vie quotidienne mais tragique aussi à cause du mystère qui entoure l'élaboration de sa mort.

La conscience d'une révolte est donc manifestée par l'élaboration de la tapisserie chez Elisabeth. Pour Catherine (Les Chambres de Bois) cette conscience continue de se manifester non seulement par le rêve mais aussi avec toute l'attention de ses sens:

.Catherine percevait dans le noir chacun des mouvements de Lia: la lingerie enfilée, les bas glissés et attachés, la robe usée passée comme un gant de daim¹²¹.

C'est véritablement le premier geste concret, lucide qui l'amène à une révolte dynamique. Sa réaction s'ancre dans une réalité. Catherine prie "la servante de veiller à la porte afin que Michel et Lia n'entrent point"¹²². Elle "refus[e] toute odeur" et elle "appelle la surdité comme un baume"¹²³.

Tout ce qu'elle avait accepté de sa situation négative entraîne un véritable renversement. Sa révolte consiste désormais à se débarrasser littéralement de tous les objets:

¹²¹-Id.; Les Chambres de Bois, p.133

¹²²-Ibid.; p.135

¹²³-Ibid.; p.139

Catherine fit arracher des murs les toiles
du frère et de la soeur. La servante reçut
ordre d'abattre le paravent de paille, de
balayer toutes traces de cendres et de feu ¹²⁴.

Le feu est en elle: l'amour de la vie, la mort des chambres de bois sont réunis dans ce feu de sa révolte. Tout ce qui n'est pas issu d'elle doit être détruit. Cette révolte d'ordre intellectuelle (tête) d'abord est maintenant contenue dans le geste (noix) qu'elle pose: "Catherine rejeta loin d'elle draps et chemise, tordit ses cheveux sur sa tête en un chignon dur comme une noix [...]"¹²⁵. Le chignon durci par le feu de la révolte recoupe tout le symbolisme de la noix. Le fait que le chignon est visible rend possible toute matérialisation de sa vérité. Enfin toute la violence est affirmée dans les gestes de Catherine de même que la noix manifeste la volonté nietzschéenne de la jeune femme du fait même qu'elle cache l'amande (le chignon remplit la noix) symbole de dynamisme vital de la révolte. Mais à partir de cet instant, la révolte de Catherine éclate. N'offre-t-elle pas son corps nu à l'air de la fenêtre ouverte de même qu'aux "enfants des seigneurs [...]" la regardant avec stupeur" dans "le rectangle libre de la porte ouverte"¹²⁶? C'est l'expression d'une femme trop longtemps comprimée qui manifeste son agressivité contre les tabous du monde. "Catherine demeura exposée en sa passion sur un lit de parade"¹²⁷.

Associé symboliquement au feu, la fleur rouge émerge en
"rose de feu éclatante, foudroyante"¹²⁸. Le jaune de la tapisserie

124-Ibid.; p.139

125-Ibid.; p.139

126-Ibid.; p.139-140

127-Ibid.; p.139

128-Id.; Kamouraska, p.56

et le rouge de la fleur se retrouvent ici dans le dynamisme du feu qui "purifie" Elisabeth de ses appréhensions, de son immobilisme face à la mort de son mari. Cette fleur trop rouge était de toute manière destinée à être une rose de feu du seul fait de sa couleur "éclatante" qui "mêle le rouge au jaune"¹²⁹. On fait cependant face à des éléments extérieurs au pouvoir intérieur d'Elisabeth. Anne Hébert substantialise la révolte d'Elisabeth en métamorphosant la fleur de la tapisserie en plante vivante :

Je suis profondément occupée, de jour comme de nuit, à suivre en moi le cheminement d'une grande plante vivace, envahissante qui me dévore et me déchire à belles dents. Je suis possédée.¹³⁰

Voici qu'Elisabeth est la manifestation de toute l'énergie du feu de sa révolte et de sa puissance intérieure. Le symbolisme de la plante concentre en elle la permanence de la violence qui va permettre à l'amour (autre puissance) de se libérer tout naturellement, sans aucun vestige du mal :

Faisons des projets d'avenir. Parlons gentiment de nous marier. D'éliminer Antoine de la face de la terre. De la façon la plus simple et la plus convenable qui soit.¹³¹

Quoique la plante soit le symbole de la vie la plus élémentaire, la plus primaire (elle rejoint le symbolisme du cri), elle confirme la permanence de ténacité d'Elisabeth à vouloir se débarrasser de son mari. Ainsi la justice sera rétablie par la mort et par l'amour libéré :

Une femme, aussi belle et touchante, torturée et humiliée. Couchée dans le lit d'Antoine, battue par Antoine, caressée par Antoine, ouverte et refermée par Antoine, violée par Antoine, ravie par Antoine. Je rétablirai la justice initiale du vainqueur et du vaincu [...]. Posséder cette femme. Posséder la terre.¹³²

¹²⁹-Jean-François Bayard; *La symbolique du Feu*, p.84

¹³⁰-Anne Hébert; *Kamouraska*, p.117

¹³¹-Ibid.; p.148

¹³²-Ibid.; p.129

La révolte des amants comme l'amour d'ailleurs, ont un sémantisme qui nous paraît universel. La haine et l'amour affirment l'alliance profonde des désagréments de la vie et du bonheur de l'amour, des relations de la femme et de la terre qui sont des symboles d'abondance, de fécondité et de plénitude mais qui manifestent aussi l'existence d'obstacles créant toutes les difficultés qui engendrent la haine.

2.06 Le cri

L'amour étant catalyseur de forces, il permet à Elisabeth de se révolter contre son mari: elle va au bal de Saint-Ours transgressant ainsi l'interdit d'Antoine et les "qu'en-dira-t-on" de la société composée de ses tantes et de sa mère à qui elle ne cache d'ailleurs pas sa liaison avec George:

Toute haine épousée, me voici liée à cet homme,
dans une seule passion sauvage¹³³.

Les notables de Sorel, réveillés la nuit,
s'ennuient le jour. Nous leur offrirons la
vie et la mort dans un tourbillon qui les effraye
et les fascine. Bénis sommes-nous par qui le scandale arrive¹³⁴.

La dernière phrase de cette citation nous apparaît un cri de guerre contre le monde, contre Antoine. Ce cri est un symbole important dans l'évolution de la révolte hébertienne. Les Chambres de Bois esquissent merveilleusement son importance.

Le premier cri de Catherine manque de puissance: ni Michel, ni Lia ne l'ont entendu. Le second est perçant, elle le projette aux oreilles du monde et il affirme au plan symbolique une déclaration guerrière

¹³³-Ibid.; p.136

¹³⁴-Ibid.; p.131

de ses "cinq sens frustrés et irrités". Il apparaît d'ailleurs à Michel et à Lia comme une préfiguration de leur destin. Lia dit :

C'est la rage qui possède cette petite.
Si tu la laisses faire, elle te détruira.
[...] Ni son ni couleur qui soient de nous
qu'elle puisse supporter ¹³⁵.

Le cri violent, il confirme la protestation humaine de la jeune femme qui intègre peu à peu son corps. Il est naturellement symbole de protestation contre le geste d'Aline, contre le passé retrouvé. Le cri de Catherine a une double dimension: on peut très bien l'interpréter comme un cri de joie marquant son accession à la vie du monde. Il est la représentation symbolique de l'activation de toutes ses forces pour habiter correctement l'espace enchanteur du jardin, métaphorisé par le chant des cigales. Il symbolise toute sa joie d'exister. Le nouveau-né ne marque-t-il pas son entrée dans le monde par un cri? D'ailleurs, le cri de Catherine est surdéterminé par celui du coq à l'aube. C'est la participation cosmologique à la naissance de l'amour de soi et du monde:

Soudain un grand chant de coqs éclata
comme une sonnerie de cuivre, et il
sembla à Catherine et à Bruno qu'ils
étaient traversés par le cri du monde
à sa naissance ¹³⁶.

Le cri a la même valeur symbolique dans Kamouraska, dans Les Chambres de Bois et dans le conte Un Grand Mariage. Il assure une révolte universelle: tout le cosmos participe à la quête de justice:

¹³⁵-Id.; Les Chambres de Bois, p.141

¹³⁶-Ibid.; p.184

Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné), est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur. Longtemps mon cri retentit dans la campagne. Sans que je puisse ni l'arrêter, ni en diminuer l'intensité grandissante. Irrépressible. Les bêtes les plus féroces, de la plaine et de la forêt, se mettent en marche. Montent à l'assaut de la cabane. Pas une seule qui ne soit mise en mouvement par mon cri. Les hommes et les femmes les plus cruels sont attirés aussi. Fascinés, débusqués de leurs repaires de fausse bonté. Le docteur Nelson est avec eux.[...]

En quel songe les ai-je appelés tous les deux? Non seulement mon amour mais l'autre, mon mari? Comme si l'on ne pouvait appeler l'un sans l'autre? Toutes les bêtes de la forêt convoquées...¹³⁷.

Voilà toutes les étapes de la révolte franchies. De la fleur rouge sur un canevas en passant par le feu, sa haine a dépassé la vie végétale pour atteindre le niveau animal puis humain. C'est donc une révolte bien ancrée dans la réalité qui a la violence des bêtes sauvages sur laquelle se greffent l'amour du docteur Nelson et la mort déterminée d'Antoine Tassy. Celui-ci doit définitivement disparaître car l'amour des amants appelle la mort du mari. Cela coïncide avec ce que Marie Bonaparte dit: "L'un des traits des plus constants d'Eros est de traîner après soi son frère Thanatos"¹³⁸. Voyons aussi ce que Denis de Rougemont évoque à cet effet:

Dans le fait, nos passions humaines sont toujours liées à notre haine, et nos plaisirs à nos douleurs. Entre la joie et sa cause extérieure, il y a toujours quelque séparation et quelque obstacle; la société, le péché, la vertu, notre propre corps, notre moi distinct. Et de là vient l'ardeur de la passion. Et de là vient que le désir d'union totale se lie indissolublement au désir de la mort qui libère¹³⁹.

¹³⁷-Id. : Kamouraska, p.130-131

¹³⁸-Marie Bonaparte; Eros, Chronos, Thanatos, PUF, Paris, 1952, p.120

¹³⁹-Denis de Rougemont; L'amour et l'Occident, collection 10/18, Paris, p.176

2.07 Les mains

D'autres symboles importants s'ajoutent à la structure romanesque de la révolte dans les Chambres de Bois. Les mains, par exemple, ont un autre sémantisme que celui énoncé au deuxième chapitre de cette étude. Symbole de la parole, elles établissent une véritable prise de conscience de la réalité ambiante :

Catherine mit ses mains sur ses oreilles.
Son coeur battait à se rompre. Ses
paumes devenaient sonores, deux fraîches
mémoires contre ses tempes, redisant le
son plaintif du sommeil de Michel, tandis
que la voix rauque de Lia sifflait sa fureur
à l'oreille de Catherine¹⁴⁰.

Associées à la mémoire, les mains vont révéler à la jeune femme, le passé, passé qui lui donne des nausées à la réminiscence des "deux romanichels impuissants". Elles (mains) corroborent la violence de la révolte contre le silence et contre la solitude: "Elle repoussa son mari, en le frappant de ses mains, en pleine poitrine"¹⁴¹. La violence du geste est à l'égal de la lutte entreprise par Catherine contre "l'étrange amour" de Michel.. Cette lutte atteint sa matérialisation au niveau objectif du roman par la remise de la bague à la fin. Ainsi l'anneau de Michel, qui engourdit Catherine dans sa vie maritale, est réduit à un simple petit cercle qui n'a plus aucune importance pour elle, car, le monde objectif est le miroir du monde subjectif de Catherine.

2.08 Le temps

Le temps a beaucoup d'importance dans l'élaboration de la révolte des Chambres de Bois. Il perd toute l'imprécision qu'on a vu au second chapitre de notre thèse: "Cette nuit-là, elle eut un rêve"¹⁴².

¹⁴⁰-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.131

¹⁴¹-Ibid.; p.141

¹⁴²-Ibid.; p.128

L'adjectif démonstratif détermine une nuit qui n'a plus cet aspect d'éternité. Syntaxiquement, il est jonctif à l'expression sémantique du rêve qui laisse prévoir le départ de la jeune femme.

Nous avons vu que les saisons manifestaient la réitération cosmologique; ici, l'auteur précise dans quelle partie de l'année, l'intrigue se situe: "L'automne passa puis, au milieu de l'hiver Catherine devint très malade"¹⁴³. Le temps n'est plus celui où le corps est insensible mais celui où le coeur manifeste son rythme plus vif en des instants plus denses. Chaque précision du temps exprime un refus de participation à la vie des chambres:

[...] vers le matin, une odeur surtout lui devint particulièrement hostile: le bouquet sauvage des peaux brunes emmitouflées de laine auprès d'un petit feu qui fume et charbonne, montait et s'emparait de tout l'espace¹⁴⁴.

Sa prise de conscience est déterminante dans la prochaine citation: "Lorsque le pâle jour d'hiver fut tout à fait tombé, Catherine mesura l'angoisse qui croissait en tous ses sens"¹⁴⁵. C'est un véritable espoir qu'elle entrevoit dans la naissance prochaine du printemps. La révolte de Catherine est aussi indiquée par des adverbes de temps: "Bientôt, les draps brûlèrent la peau [...]"¹⁴⁶.

Le personnage de Lia est aussi important que celui de Catherine. Son orgueil excessif la fait se révolter contre Michel parce qu'il a trahi, par son mariage, le pacte de l'enfance. Cette révolte est aussi attribuable à l'ennui qu'elle éprouve dans les

¹⁴³-Ibid.; p.129

¹⁴⁴-Ibid.; p.131

¹⁴⁵-Ibid.; p.135

¹⁴⁶-Ibid.; p.138

chambres de bois, à la sensibilité exacerbée de son âme blasée et à son très "grand mal d'amour". C'est une révolte qui n'a pas une véritable emprise sur la réalité et qui reprend "chaque soir avec fougue, sans prétexte apparent".

C'est une révolte morbide parce qu'elle est marquée par la jalousie: Catherine est ressentie comme l'être qui a volé Michel; seul être qui apparemment aurait le pouvoir de rendre Lia heureuse. Catherine est aussi l'obstacle de la projection de Lia:

Michel lui reprocha brusquement d'avoir détruit la palette couleur de grève qu'il avait faite pour le portrait de Catherine.

Lia se retint de bondir. Elle se retourna lentement, ployant sa volonté en un mouvement sinueux de son long cou. Elle commentait parfaitement à son visage qui demeurait impassible et à son coeur dont elle éprouvait le poids dur et strict, mais ses mains se mirent à trembler.

[...] Ta palette, tu la referas quand tu pourras et Catherine, tu l'inventeras à nouveau, aussi blême, douce, transparente et vide, que tu voudras; tu as toute la vie pour cela¹⁴⁷.

Encore une fois, le symbolisme de la main nous révèle la jalousie et la révolte de Lia. Il nous apprend le vertige de ce personnage devant une certaine réalité du portrait de Catherine: réalité importante pour Michel. Jalousie incestueuse qu'il n'est pas farfelu de souligner. On n'a qu'à relever le texte hébertien pour s'apercevoir que Lia éprouve pour son frère une véritable attirance:

La voix couverte de Lia avait parfois des inflexions inattendues, prenantes, charnelles, et la voix de Michel répondait, lisse, pure, usée¹⁴⁸.

¹⁴⁷-Ibid., p.114-115

¹⁴⁸-Ibid., p.101-102

L'antithèse produite par les épithètes (inattendues, prenantes, charnelles) (lisse, pure, usée) caractérisant la voix de Lia et celle de Michel confirme notre interprétation. La jalousie et la révolte violente de Lia n'ont aucun ~~rapport~~ avec le sentiment de Catherine. Malgré les gifles qu'elle applique à Michel "de toutes ses forces", malgré son départ qui marque une forme de révolte, Lia ne fait que tourner en rond et ne peut s'évader. Elle ne peut refaire la cohésion interne de son être. C'est une caractéristique de la jalousie:

Lia ne revint pas le lendemain, ni les
jours suivants.
[...]
Elle vint un soir d'hiver.
[...]
Lia s'installa définitivement dans
l'appartement¹⁴⁹.

C'est une révolte incestueuse que celle de Lia: elle demeure fixée à l'image de Michel et ne peut s'en sortir.

Aline, la vieille servante qui abandonne Michel et Lia pour s'adonner aux soins de Catherine, traduit sa révolte. Son sentiment qui n'est pas marqué par la violence a beaucoup d'importance dans l'évolution de son personnage. Effectivement, elle lui permet de devenir la mère adoptive de la jeune femme: rôle qu'elle n'a jamais véritablement exercé. Cette forme de révolte permet aussi à Aline de recouvrer une forme de liberté qu'elle n'avait pas dans sa servitude des chambres de bois. Aline étant le symbole d'un amour déçu et trompé, sa révolte est mise en relief par sa liberté nouvelle.

Voilà comment la révolte et la haine s'élaborent à

¹⁴⁹-Ibid., p.117-118

travers le feu, les différentes couleurs de rouge et de jaune, la rose, le cri, les mains et les temps. Cette révolte est un moyen qui marque la prise de conscience des femmes hébertiennes mais elle n'a pourtant pas le résultat attendu. Pour quelques unes, la révolte provoque un revirement de situation qui les plonge dans la mort mythique. D'autres poussent leur révolte jusqu'au bout; la mort physique alors marquée par la violence vient annihiler leur libération.

3.00 La mort

3.01.01 La mort violente

La révolte fait aussi appel à des éléments extérieurs et naturels: le torrent, le cheval, la neige, la tempête. Sauf Catherine des Chambres de Bois, toutes les femmes hébertiennes rejoignent les femmes des romans canadiens-français et québécois en partant d'Angéline de Montbrun¹⁵⁰, en passant par Madeleine¹⁵¹, puis Lucienne dans Mathieu¹⁵² et Madeleine dans L'Insoumise¹⁵³. Elles sont condamnées à la mort. Brûlure vive sur la chair et au coeur de ces femmes qui ont tenté un matin de saisir la chaleur nouvelle et rafraîchissante surgissant du bitume ensoleillé. Notre étude sur la mort se subdivise en deux parties: la mort violente et la mort mythique qui est ce repli intérieur morbide et définitif. Si la violence engendre la haine jusqu'à la mort physique d'un être, ce qui aurait pour effet une certaine libération, la mort mythique est le rejet total de la vie: elle représente un refuge sécurisant. Elle est une amie. De là, provient la recherche de la mort mythique.

3.01.02 Le cheval noir

François est subjugué, dans Le Torrent, par la présence de Perceval. Toute la fougue animale est à l'égal de sa haine contre Claudine. C'est Perceval qui tue Claudine. Cette dernière a d'ailleurs une parenté symbolique avec ce cheval:

150-Laure Conan; Angéline de Montbrun, Editions Fides, Montréal, 1968

151-André Langevin; Poussière sur la ville, Le cercle du livre de France, Montréal, 1953

152-Françoise Loranger; Mathieu, Le cercle du livre de France, collection du livre de poche, Montréal, 1967.

153-Marie-Claire Blais; L'Insoumise, Editions du Jour, Montréal, 1966.

Son menton impératif, sa bouche tourmentée
malgré l'attitude calme que le silence
essayait de lui imposer, son corsage noir,
cuirassé sans nulle place tendre où pût se
blotir la tête d'un enfant; [...] ¹⁵⁴.

Toute noire, sans cesse les naseaux fumants,
l'écume sur le corps, cette bête frémissante
ressemblait à l'être de fougue et de passion
que j'aurais voulu incarner, [...] Vivre dans
l'entourage immédiat de cette fureur jamais
démentie me semblait un honneur, un enrichis-
sement ¹⁵⁵.

Claudine est véritablement un symbole de mort comme Perceval. L'épithète "noir" qui les définit tous les deux leur confère un caractère absolu dans leur confrontation. Le noir étant symboliquement l'axe Nord-Sud, il les oppose dans leur action. Cette couleur préfigure la mort accomplie, elle métaphorise la haine des antagonistes qui se livrent un combat dont la victoire est la mort de Claudine. Le noir indique aussi une autre ressemblance qui nous est donnée seulement dans la description de Perceval et que l'on peut attribuer tout autant à Claudine: L'être de fougue et de passion". Le noir manifeste chez l'une, l'éros frustré, la vie niée et chez l'autre, la démence dont nous avons fait mention au cours de ce mémoire. Le noir de Claudine a cependant une différence avec celui de Perceval: effectivement "la cuirasse noire" est bien la représentation symbolique dont nous parle Pierre Pagé:

Elle concentre dans cette cuirasse noire non
seulement un certain nombre de travers humains,
mais elle joue en quelque sorte le rôle d'un
"abcès de fixation" en lequel se cristallisent
tous les tabous, toutes les interdictions,
toutes les peurs de vivre ¹⁵⁶.

Perceval, lui, ne porte aucune cuirasse; il demeure à l'état
de la nature sauvage, impétueuse exerçant ses actions dans toute la liberté

154-Anne Hébert; Le Torrent, p.11

155-Ibid.; p.29

156-Pierre Pagé; Anne Hébert, Fides, Montréal, collection des écrivains
d'aujourd'hui, 1965

de son animal. L'animalité est d'une importance extrême dans l'accès à la libération: elle permet la gratuité d'expression de chacun dans la recherche de sa réalisation. Claudine a nié cette animalité, Perceval est l'animal.

La victoire de Perceval sur Claudine lui vient de cette liberté de chaque être, si animal soit-il, c'est là son échec. Perceval, symbole de la révolte pure, préfigure aussi la mort par sa "rage étonnante". "Le sang sur le poil" qui se "mêl[e] à la sueur" est bien un breuvage de mort qui engage le cheval à continuer le combat pour se libérer. Partiellement répandu, il préfigure la mort; on peut immédiatement l'associer à l'eau noire du Torrent dont il sera question un peu plus loin. Il métaphorise aussi la haine qui s'extériorise. Perceval tue Claudine pour se libérer tout à fait et reprendre "son galop [...]" dans le monde¹⁵⁷. Il est celui qui n'accepte pas de se soumettre à Claudine. Son seul nom évoque la primarité du chevalier Perceval dans le conte du Graal. L'analogie s'arrête au moment où le chevalier quitte sa mère tombée, évanouie et morte de douleur. Le Perceval d'Anne Hébert demeure l'indomptable. Celui de Chrétien de Troyes est une allégorie de François qui se sent coupable du meurtre de Claudine de la même manière que Perceval (le chevalier) demeure hanté par l'image de sa mère tombée au bout du pont-levis. Nous ne revenons sur la culpabilité uniquement pour dire qu'elle garde François en rapport constant avec la mort:

Oh! je vois ma mère renversée. Je la regarde.
Je mesure son envergure terrassée. Elle était
~~immense~~,¹⁵⁸ marquée de sang et d'empreintes incrustées.

¹⁵⁷-Anne Hébert; Le Torrent, p.34

¹⁵⁸-Ibid.; p.34

Le cheval d'Anne Hébert a un rôle mythique. Il figure l'impétuosité des désirs parce qu'il est la bête sur laquelle François fonde un espoir certain de délivrance. On se souvient de la citation dans laquelle¹⁵⁹ il voue toute son admiration pour cette bête. Voilà pourquoi le Perceval hébertien est un monstre mythique: son action ne pouvait qu'engendrer la mort de Claudine. Elle est conséquente de la domination de celle-ci qui préconisait le refoulement des instincts. Le sang renversé, c'est le dynamisme de la vie éventrée qui fait place à la mort. L'immensité "masquée de sang" corrobore l'aspect effroyable du meurtre, car c'en est un.

Le cheval de Kamouraska est isomorphe du Perceval du Torrent. Il participe à la même haine sauf qu'il ne tue pas lui-même. Ses pouvoirs sont transférés au docteur Nelson, rendant le personnage davantage symbolique. Noir sur blanc. Barbe, cheveux, yeux, coeur. (Ah! surtout le coeur), noir, noir, noir, le cheval et le traîneau¹⁶⁰. A l'image de Perceval, le docteur Nelson est revêtu de sa force animale. Lui aussi est l'éros frustré en qui habite la vengeance et le désir d'abolir l'oppression. L'antithèse du noir et du blanc met en évidence le fait que George Nelson recouvre tout le mal des instincts et de l'âme. Le cheval recoupe toute l'inconscience de son ivresse que métaphorise le tintement joyeux des grelots:

Cinq heures du matin. Tu laisses tinter joyeusement les grelots au col de ton cheval. [...] ces clochettes exubérantes. Personne, à part toi, ne pourrait supporter l'incroyable légèreté de ton âme, ce matin¹⁶¹.

159-Voir deuxième citation p.335

160-Kamouraska p.190

161-Ibid.; p.190

Associé au coeur, le noir est symbole du désordre rationnel que provoque la haine. Il marque aussi l'alliance du docteur avec l'impétuosité sauvage du cheval et du coq. Le noir symbolise le risque fondamental que prend George en allant tuer Antoine Tassy. La mort de ce dernier lui assurera-t-elle la liberté et l'amour tant désirés? le noir recèle aussi le sémantisme du diable. Notre tradition religieuse nous ayant appris que le prince des ténèbres est Satan, nous verrons plus loin comment George est bien l'image du démon. Et pourtant Elisabeth chante plus d'une fois la force et l'endurance de la belle bête:

Et pour ce qui est du cheval noir, pas un
aubergiste (tout le long de la rive sud, de
Sorel à Kamouraska) qui ne s'émerveillera de
son endurance et de son extraordinaire beauté¹⁶².

Ce merveilleux cheval noir que vous avez,
docteur Nelson. Ses longues pattes si fines.
De loin on dirait des allumettes surpportant¹⁶³
une étrange chimère, à la crinière flottante

Le cheval est bien celui qui mène George à Kamouraska. L'amant d'Elisabeth substantialise le cheval dont l'impétuosité manifeste la haine toujours vivante que l'animal arbore comme un étandard à la crinière. Le feu de ses pattes manifeste le feu destructeur toujours renouvelé qui le fait mouvoir jusqu'à Kamouraska afin d'accomplir l'acte ultime. Le désir de la mort d'Antoine Tassy compose avec un désir irrationnel et sans pitié dans la violence du cheval et du coq emmêlés:

162-Ibid.; p.136

163-Ibid.; p.154

Coeq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux. Un seul battement, un seul écart d'ailes et de fers. Un seul tumulte, hennissements et cocoricos, emplissant l'écurie de sa clameur, abattant les cloisons de la stalle. Dans un arrachement de plumes et de crins, de planches cassées et de clous tordus¹⁶⁴.

On a là une réitération de Perceval mais qui a ici, une cause utilitaire qu'il n'avait pas dans Le Torrent: celle d'amener George à Kamouraska. Cette valorisation négative de la violence figure le Mal à l'état pur dans la poursuite du voyage fatal. Sa chevauchée autant que sa bataille infernale dans l'écurie préfigurent le combat que livrera George à Antoine pour finalement l'abattre atrocement.

L'union du coq et du cheval fait naître l'image du cheval ailé Pégase de la mythologie grecque. Cheval que nous associons aux forces obscures de la terre et à l'élévation vers des sphères spiritualisantes. Le docteur Nelson n'est-il pas à la fois sauveur, justicier et démon? Ce qu'il convient de retenir est sans aucun doute le "tumulte" infernal des "hennissements et des cocoricos" qui font du docteur l'image de Satan. Le galop du cheval est isomorphe de la haine grandissante à mesure que la distance s'abrège. Grâce à l'image du cheval dans un contexte du siècle dernier où n'existe ni automobile, ni train, le docteur Nelson est une puissance qui dépasse le pouvoir imaginaire de l'humain. "Depuis longtemps déjà, George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines. Il s'enfonce dans une désolation infinie¹⁶⁵. Plus il s'approche de Kamouraska plus les villages précédents prennent une allure de glas qui sonne et, paradoxalement, plus George est enivré: "Les grelots de l'attelage sonnent allégrement dans l'air vif". La haine fait de cet homme l'image

¹⁶⁴-Ibid.; p.191

¹⁶⁵-Ibid.; p.197

d'une bête sauvage sans doute surdéterminée par celle du cheval dont "les canines de chaque côté sont fortes et longues"¹⁶⁶. L'aspect infernal est assuré: George est un **monstre puissant**. Le meurtre s'accomplit grâce à l'association symbolique du cheval, de la bête sauvage et de la distance parcourue.

3.01.03 Le temps

Le cheval s'associe au temps qui devient de plus en plus précis à mesure qu'approche l'heure du crime de George et de la mort de monsieur Rolland:

On entend, au loin, le pas sourd d'un cheval traînant une charrette. Il est deux heures du matin¹⁶⁷.

La voix calme de Mme Rolland précise qu'il est deux heures et demie du matin. ... M. Rolland est seul, livré au pouvoir maléfique de sa femme qui autrefois, s[...] Il supplie qu'on réveille Florida¹⁶⁸.

Monsieur Rolland, votre femme se fatigue. Il est trois heures du matin. Vous ne pouvez exiger que la pauvre créature veille encore, partage avec vous l'insomnie, jusqu'au point du jour¹⁶⁹?

L'ordonnance du médecin est formelle: cinq gouttes sur un morceau de sucre, toutes les quatre heures. Dans quatorze minutes, exactement, il sera l'heure¹⁷⁰.

L'aube¹⁷¹, le matin¹⁷², l'avant-midi marquée par la "onzième heure"¹⁷³ sont des moments qui rattachent Elisabeth à la vie mais dont "le fil[...] risque de casser d'une minute à l'autre"¹⁷⁴. Plus l'heure fatidique de la

166-Ibid.: p.205

167-Ibid.: p.12

168-Ibid.: p.14

169-Ibid.: p.16

170-Ibid.: p.18

171-Ibid.: p.25

172-Ibid.: p.29

173-Ibid.: p.37

174-Ibid.: p.250

mort de Monsieur Rolland approche, plus elle reconstitue l'image du meurtre de son premier mari. Plus le temps se presse, plus les heures spécifient le moment exact du crime. Le rythme du roman (émotions et sentiments) devient plus fiévreux:

Dans la matinée du 1er février, vers les onze heures du matin, le voyageur s'est arrêté à l'auberge de Saint-Roch-des-Aulnaies¹⁷⁵.

Tous ces tours et détours pour éviter Kamouraska, l'anse de Kamouraska, vers neuf heures du soir, le 31 janvier 1839¹⁷⁶.

Après le meurtre qui a eu lieu vers cette heure, le temps demeure précis:

il contribue à marquer la terreur du meurtre et la folie d'Elisabeth:

Le lendemain, samedi 2 février, Elie Michaud est tiré très tôt de la bonne chaleur de sa maison¹⁷⁷.

___ Jeudi soir, vers les 6 heures et demie, comme je menais M. Tassy au village...¹⁷⁸.

___ Jeudi, vers les 7 heures et demie du soir, moi, Bertrand Lancoignard...¹⁷⁹.

___ 9 heures du soir, Jeudi! Je jure qu'il était 9 heures du soir! Jeudi à 9 heures du soir!¹⁸⁰.

L'aubergiste Wood dit que ce même jeudi, entre cinq et six heures de l'après-midi, un étranger s'est arrêté à son auberge¹⁸¹.

3.01.04 La lumière

Tout le schème de la lumière que nous avons étudié déjà¹⁸²

175-Ibid.; p.223

176-Ibid.; p.224

177-Ibid.; p.226

178-Ibid.; p.226

179-Ibid.; p.227

180-Ibid.; p.227

181-Ibid.; p.228

182-Voir thèse p.127-138 et suivantes.

devient directement relié au meurtre. Elle se liquéfie et elle a la force et la violence du torrent dont nous parlerons un peu plus loin:

Une lumière extraordinaire entre à flots,
déferle jusqu'à sur le lit. Je me couvre
le visage avec mon drap. Cette lumière
est intolérable, plus claire que le soleil¹⁸³.

3.01.05 Le sang

Le sang a le même isomorphisme que dans le Torrent. Le crime a un aspect horrifiant par la quantité de sang versé et aussi par le nombre de fois que son nom est prononcé. Il a un pouvoir de prolifération au même titre que la lumière:

J'ai vu du sang partout, sur le plancher, [...] ¹⁸⁴

Quand j'ai vu tout cet équipage et ce sang, [...] ¹⁸⁵

Il regarde les guides qui traînent mollement sur le dos de son cheval et qui sont tachées de sang. (Il faudrait pourtant se débarrasser, une fois pour toute, de tout ce sang)¹⁸⁶.

Ah! il y a du sang séché sur les guides et dans le fond du traîneau.¹⁸⁷

Les taches rouges nous poursuivent jusque dans notre sommeil.¹⁸⁸

La vision des taches de sang, sur la batture, devient de plus en plus intolérable dans sa tête.¹⁸⁹

[...] j'ai vu un voyageur, l'air pressé et inquiet, qui avait ses robes de traîneau pleines de sang.¹⁹⁰

[...] sur la batture où lui Elie Michaud (et aussi Blanchet le vagabond) ont vu des traces de sang sur la neige.¹⁹¹

¹⁸³-Ibid.; Kamouraska, p.103

¹⁸⁴-Ibid.; p. 219

¹⁸⁵-Ibid.; p. 220

¹⁸⁶-Ibid.; p. 222

¹⁸⁷-Ibid.; p. 223

¹⁸⁸-Ibid.; p. 226

¹⁸⁹-Ibid.; p. 226

¹⁹⁰-Ibid.; p. 228

¹⁹¹-Ibid.; p. 229

Le sang est un symbole obsessionnel du crime qui hante Elisabeth dans toutes les étapes de sa vie. Le sang répandu en si grande quantité a contaminé le cosmos, c'est pourquoi il est "le mal en elle comme une fleur violette, une tumeur **cachée**"¹⁹². Le sang a un caractère sacré et il élève le crime au niveau mythique. Ainsi le meurtre est toujours vu et ressenti comme à mi-chemin entre l'amour et l'horreur. Par l'association symbolique avec la mémoire, chaque fois que le sang se revifie dans son coeur, c'est le cauchemar infernal de l'aventure meurtrière vécue par Elisabeth un soir du 31 janvier 1839 à Kamouraska: immense lieu désertique où le vent, la neige et la mort s'étaient donné rendez-vous. Malgré sa volonté "de fixer le masque de l'innocence sur les os de sa face"¹⁹³, il y a toujours ce sang noir qui continue de circuler dans ses veines: essence du meurtre.

3.01.01 Le torrent

Un autre élément extérieur affirme la révolte de François et le séduit, c'est le torrent. Comme Perceval les eaux du torrent sont impétueuses et sans recours. Elles sont "des forces sauvages" et des "forces cosmiques"¹⁹⁴ qui brutalisent tout ce qui se trouve sur leur passage. Cette image naturelle est une parfaite analogie du cheval avec lequel nous avons établi, par l'intermédiaire du sang et de la lumière, une association à l'eau noire, association qui se vérifie à l'intérieur même de ce passage:

¹⁹²-Ibid.; p.107

¹⁹³-Ibid.; p.249

¹⁹⁴-Pierre Pagé; Anne Hébert; p.39

Le torrent prit soudain l'importance qu'il aurait dû avoir dans mon existence. [...] Il me semblait que sur mes vêtements, mes livres, les meubles, les murs, un embrun continu montait des chutes et patinait ma vie quotidienne d'un goût d'eau indéfinissable qui me serrait le coeur. [...] Mon sang coulait selon le rythme précipité de l'eau houleuse. [...] Mais, les jours épouvantables où je ressassais ma révolte, je percevais le torrent si fort à l'intérieur de mon crâne, contre mon cerveau que ma mère avec son trousseau de clefs ne m'avait pas fait plus mal¹⁹⁵.

L'humidité de l'eau imprègne tout ce qui appartient à François et de ce fait, le torrent substantialise peu à peu son être pour finalement le couvrir tout entier. Le sang lui-même est symbole de passion haineuse et de l'animalité de Perceval. Ce n'est que par l'entremise du torrent que Perceval a personnifié la rage à l'état pur. La colère des eaux s'est transmise à François qui à son tour délègue à Perceval pour tuer Claudine. Après le meurtre, François demeure le porte-drapeau de la mort. Le sang répandu a assouvi sa révolte mais n'a pas calmé son désir de mourir. La mort de Claudine a, pour effet positif chez son fils, de dépasser "la limite de cet espace mort" qu'est celui de l'enfance qu'il n'a pas eue: "Le torrent me subjugué, me secoua de la tête aux pieds, me brisa dans un remous qui faillit me déarticuler"¹⁹⁶. Le torrent dont la vie n'est plus à prouver manifeste dès lors chez François devenu adulte (?), le désir de la femme. C'est par l'image du torrent apaisé qu'il en prend conscience:

Le torrent est silencieux. [...]

[...] De quelle ampleur sera donc renforcé dans le prochain tumulte intérieur? [...]

Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert¹⁹⁷.

¹⁹⁵-Id.; Le Torrent, p.28

¹⁹⁶-Id.; p.33

¹⁹⁷-Id.; p.36-37

Anne Hébert a intercalé un autre symbole animal qui a son importance dans la séduction de François par la mort. Le chat établit un rapport entre Claudine et Amica, un rapport de conscience morale:

Ma mère ne voulait pas garder ce chat.
 Probablement parce qu'elle savait
 qu'aucun d'eux ne se plierait jamais
 à la servitude.¹⁹⁸

Allégorique d'Amica, le chat métaphorise la liberté: il est objet d'interdit. Il manifeste à l'instar du cheval et du torrent les désirs, les passions, les instincts qui ne sont en soi ni bons, ni mauvais, simplement existentiels. S'il devient témoin, c'est toujours à cause du rapport moral de Claudine:

La dernière fois que j'aperçus le chat,
 c'était quand je mesurais ma mère ravagée.
 La bête consciente et hors d'atteinte,
 continuait sur moi son fixe regard d'éternité.
 Quelqu'un m'a donc surpris¹⁹⁹?

L'intuition d'Amica (bête consciente et hors d'atteinte) connaît les sentiments subversifs de François; c'est pour cela que le regard d'Amica (chat) le rend coupable. C'est ainsi d'ailleurs qu'Amica fait partie de la constellation mort_cheval_torrent_sang.

Par cette même association, Amica est symbole de mort désirée chez François. Sa volonté trop peu aguerrie malgré la rationalité ne s'oppose pas au désir qu'il sait mortel. Ce désir réalisé se retourne contre lui et le plonge dans la névrose la plus absolue. De sorte que François voudra noyer Amica: l'eau est le symbole absolu.

198-Ibid.; p.49

199-Ibid.; p.49

Il y a parfaite correspondance entre le torrent et la névrose de François. "Je joue, éveillé, avec les éléments d'une fièvre qui s'apaise. L'eau est noire, toute en tourbillons, et l'écume crache jaune²⁰⁰". L'eau est si profonde qu'elle cache ses possibilités obscures (noires). L'eau est d'autant plus attirante pour François qu'il a envie de l'inconnu. Ses "tourbillons" sont les courants de sa névrose qui n'en finissent pas de le faire tourner autour du gouffre, de la mort. Le torrent est un être animé plein de colère qui happe une fois encore François par une sorte de suicide dans la violence de l'eau. Elle est une espèce de refuge matériel où Claudine, Amica, Perceval et François se dissolvent:

Je me penche tant que je peux, Je veux
voir le gouffre, le plus près possible.
Je veux me perdre en mon aventure, ma
seule et épouvantable richesse²⁰¹.

Les tourbillons créent la force extérieure d'où la puissance aquatique qui emporte François dans son destin mortel. Il ne peut résister, déséquilibré qu'il est. Le gouffre substantialise tout son être et malgré son désir de vivre, il se laisse imprégner du principe humide de l'eau qui l'engloutit finalement. L'eau est l'élément absolu qui substantialise le désespoir de François.

3.01.07 La neige

La neige de Kamouraska fait le pendant du torrent. Elle se profile toujours dans le parcours du voyage et prend, au moment du meurtre, des proportions symboliques. L'association eau-cheval du conte se retrouve, ici, dans le cheval-neige. La neige est attendue comme un espoir qui va permettre d'abord à Aurélie d'aller empoisonner Antoine. La neige

200-Ibid.; p.62

201-Ibid.; p.63

est un être essentiel, elle obsède Elisabeth comme son envie de vivre un amour à la face du monde. La neige n'est pas une privation de quelque chose, elle établit plutôt une communication entre Aurélie, Elisabeth et George, complicité qu'elle crée par son silence absolu:

...Il n'y a plus qu'à attendre que la neige tombe et que les glaces prennent. Dès que les chemins d'hiver seront en état, tu partiras pour Kamouraska.²⁰²

Elle préfigure déjà la participation silencieuse de la nature au crime et confère "une paix singulière"²⁰³ à Elisabeth qui appréhende l'échec d'Aurélien dans le "clair matin d'hiver". Le froid est trop sec, il fait casser "le cheminement d'une idée monstrueuse dans la tête" d'Aurélien qui a une réaction d'enfant peureux (symbole d'oppression) devant un ordre impératif. "Puis l'abandon rapide de toute résistance, sous le regard perçant et noir qui la tient"²⁰⁴. Loin des maîtres, Aurélien ne réalise pas la mission criminelle qu'on lui a confié. La douceur de la neige est trompeuse: l'espoir d'Elisabeth qui lui faisait désirer la mort d'Antoine va se changer en désespoir intérieur qui "durcit" et la neige et les êtres. "Ton cheval et ton traîneau t'emportent loin de moi, sur la neige durcie"²⁰⁵. La neige est un support sur lequel glisse la haine du cheval et du docteur Nelson: elle permet la réalisation du destin et elle est la préoccupation intime d'Elisabeth qui se consume. "Suivre, bien à l'abri de mon doux visage, au plus profond de moi, le trajet d'un traîneau sur la neige"²⁰⁶. La neige crée chez Elisabeth un univers linéaire

202-Id.; Kamouraska, p.181

203-Ibid.; p.184

204-Ibid.; p.185

205-Ibid.; p.191

206-Ibid.; p.192

mythique, une ligne de fond dans lequel le temps est aboli et lui permet de faire face à l'univers non linéaire du docteur Nelson:

Mon oreille à l'affût, plus fine que celle
d'un trappeur, posée contre la terre, per-
çoit au loin un bruit de sabots, un glis-
sement interminable de traîneau sur la rou-
te gelée qui suit le fleuve, de Sorel à Ka-
mouraska. Longe la rive sud. En épouse
tous les tours et les détours²⁰⁷.

Dans l'univers d'Elisabeth, la neige se métamorphose souvent en froid d'hiver qui assure un silence encore plus grand, absolu. Un silence qu'on imagine celui du Grand Nord où il n'y a pas une âme qui vive. C'est le silence absolu qui s'insinue au coeur de l'être pour rendre la solitude encore plus morbide et plus douloureuse.

Le froid, la neige sont véritablement les symboles du silence. Le froid manifeste ainsi l'absence de l'être aimé:

Me voici livrée au froid de l'hiver, au si-
lence de l'hiver, en même temps que mon amour.
Lancée avec lui sur des routes de neige, jus-
qu'à la fin du monde. Je ne sais rien de toi,
que ce froid mortel qui te dévore²⁰⁸.

L'aspect sacré de ce silence le glisse au niveau du mythe. Placée au coeur même de la maison, Elisabeth ne veut entendre aucun va et vient des personnes qui l'entourent, elle est tout imprégnée du principe froid et silencieux de la neige, de la mort qui abolit toute vie naturelle. "Encore un peu de temps et je ne serai plus qu'une fleur de givre parmi les arabesques du froid dessinées sur la vitre"²⁰⁹. Nous avons là une métaphysique du silence qui est entré en elle par tous les sens et la rejoint au centre même de son

207-Ibid.; p.192

208-Ibid.; p.195

209-Ibid.; p.195

être pour en faire un absolu du vide. Pour l'instant, le froid est symbole du défaitisme:

Le silence s'étend en plaques neigeuses.
 [...] En vain j'interroge l'état de la
 neige et du froid. Nous ne dépendons plus
 des mêmes lois de neige et de gel, des
 mêmes conditions de fatigue et d'effroi²¹⁰.

Cette citation corrobore les deux niveaux de la neige dans la poursuite du meurtre. Le froid et la neige créent une dialectique que nous avons pressentie: ce n'est évidemment que la continuité structurale du roman. La neige et le froid séparent désormais les amants pour une éternité. Leurs retrouvailles ne seront pas celles qu'ils espèrent.

Le silence absolu est renforcé par la blancheur de la neige et le désert de solitude qu'elle crée:

Un désert de neige, asexué comme l'enfer.
 En vain j'examine la vaste étendue blanche,
 dépouillée de ses villages et de leurs habitants. Les grandes forêts, Les grandes forêts.
 Les champs, Le fleuve gelé. Nul cheval noir à
 l'horizon²¹¹.

Le symbolisme général de la neige affirme une "farouche résistance purificatrice aux séductions de la terre"²¹². Rappelons-nous Jésus au désert. Le désert de neige nous invite naturellement à une ascèse religieuse, spirituelle, transcendante, de par sa blancheur. Effectivement, Elisabeth pratique la sienne pour la plus grande gloire de Dieu. L'entourage physique n'existe pas pour elle. Il y a autant d'infinitude dans sa recherche que dans celle de la grande mystique: la différence est non pas dans les moyens pris mais dans l'idéal désiré. Nous le verrons plus loin

210-Ibid. p.197

211-Ibid. p.197-198

212-Gilbert Durand; "Psychanalyse de la neige" dans Le Mercure de France, août, 1953, p.624

dans l'évolution de la poétique de la neige:

Attention à l'apparente douceur de la neige. Les flocons en rangs serrés, sur nous, autour de nous. [...] La neige étale à perte de vue, nivelant paysage, ville et village, homme et bête. Toute joie ou peine annulées. Tout projet étouffé dans sa source. Tandis que le froid complice s'insinue et propose sa paix mortelle²¹³.

La blancheur est autant "impression psychologique que constatation cosmographique"²¹⁴. Elle nous fait saisir une vision silencieuse qui n'apporte aucune réponse aux questions d'Elisabeth lorsqu'elle scrute l'horizon. La neige produit une lumière (blancheur) silencieuse qui purifie l'intérieur. Cet aspect de l'eau lustrale se double du symbolisme de la couleur pour former un renversement sémantique du silence. Ainsi "l'apparente douceur" masque l'action intérieure d'Elisabeth, "la brûlure vive du sang qui se remet en marche"²¹⁵. Voilà la vérité poétique de la neige qui a le pouvoir tantôt d'engourdir profondément et tantôt le pouvoir de réchauffer. Le silence du froid est absolu mais non dépourvu de vie. "Quelque chose de vivant bouge, se déploie au fond du silence"²¹⁶. La neige silencieuse sert de tremplin à l'oreille qui écoute davantage battre la vie, la haine et la mort, toutes trois réunies dans l'image du sang. La blancheur enlève toutes couleurs et toutes formes cosmologiques, toute sensualité du monde. Elle permet à l'héroïne d'être absolue en son être afin de "conserver vivaces, tout amour et toute haine".

Associée au soleil, la neige devient insoutenable. La lumière

²¹³-Anne Hébert; Kamouraska, p.198

²¹⁴-Gilbert, Durand; "Psychanalyse de la neige" dans Mercure de France, p.620.

²¹⁵-Anne Hébert; Kamouraska, p.198

²¹⁶-Ibid.; p.199

éclatante de la neige renvoie au ciel bleu, le même éclat, sorte de miroir cosmique où la blancheur spirituelle est insupportable, où ni le contour, ni la forme, ni les limites sont perceptibles:

Je m'étonne de pouvoir supporter la neige,
en plein soleil. L'éclat aveuglant du ciel
bleu.[...] Comme je vois bien tout. En entier
et en détail. Les plus petites mottes de
neige projetées par les sabots du cheval.
Cette espèce de fumée blanche escortant le
traîneau²¹⁷.

Elisabeth refuse la désincarnation que lui propose le ciel bleu. Elle reste attentive aux moindres mouvements de la neige créatrice d'événements que la jeune femme vit réellement en son âme. D'ailleurs, la blancheur de la neige et le froid du ciel bleu n'admettent aucune distraction dans sa vie intérieure. Le ciel bleu la perdrait sans doute dans des rêveries qui n'auraient aucun rapport avec sa réalité. L'éclat du soleil, de la neige, le rend dur: il participe à la fureur de la neige qui se manifeste peu à peu. Le ciel renonce à la douceur du bleu comme la neige perd sa pureté blanche et tranquille. Elle devient "fumée blanche" qui s'élève pour escorter l'équipage. La neige est une véritable incantation qui va entremêler la vie d'Elisabeth et celle de George Nelson.

Le pouvoir visionnaire d'Elisabeth et pour mieux dire, la puissance imaginaire de l'auteur fait de la neige l'élément essentiel du drame qui se vit simultanément à Sorel et sur le chemin de Kamouraska. La force créatrice place Elisabeth "dans la neige. Le froid. En vigie silencieuse et passive" A partir de ce moment, nous avons droit à la poésie de la neige violente, dure, hostile à la sensualité des amants.

Dehors, l'immensité de la neige, à perte de vue. Cette espèce de vapeur blanche, épaisse, s'élevant des champs, de la route, du fleuve, de partout où le vent peut soulever la neige en rafales. La poudrerie efface les pistes et les routes²¹⁸.

Toute cette citation nous montre la valorisation négative de la neige. Elle substantialise l'espace entier, la haine des amants contre Antoine Tassy. On peut même dire qu'elle est le sentiment liquéfié, envahissant, s'immisçant jusque dans les moindres replis de tout ce qui se trouve sur son passage. La neige est loin d'être un obstacle: mieux, elle active le geste du docteur Nelson, elle mobilise toutes les forces cosmiques du vent qui se matérialise en elle. L'opacité de la poudrerie coïncide parfaitement avec le geste du meurtrier. Elle permet une meilleure action; elle enlève toute peur d'être surpris par quelque regard inquisiteur. Elle réduit le meurtre et la folie "à leurs dimensions raisonnables"²¹⁹. Elle est une pure jouissance de la possession de l'espace. Le docteur n'est pas seul pour accomplir le crime; il est assisté de la nature démente, libre, absolue que la neige a unifiée dans sa complicité avec le vent.

De bon qu'il était, George se métamorphose sous l'effet de la poudrerie, en l'image de Satan. La violence de la neige assure le meurtre comme le calme après la tempête indique l'apaisement de George après le crime:

Le vent est tombé. Quelque chose de furieux qui était dans le vent d'hier est tout à fait tombé. La poudrerie qui soufflait hier, dans l'anse de Kamouraska, s'est calmée²²⁰.

218-Ibid.; p.211

219-Ibid.; p.211

220-Ibid.; p.222

Ce calme est isomorphe de la blancheur éclatante qui intensifie l'antithèse du sang versé par Antoine Tassy. La neige conserve sa dureté et son calme cristallise éternellement l'horreur du crime. Elle conserve donc toute son hostilité en gelant "le sang qui s'étale" à cause de son principe humide. Longtemps après, Elisabeth garde bien vivante cette image "d'un homme plein de sang qui gît à jamais dans la neige"²²¹. Ce qui nous permet de conclure que la neige est l'image permanente du crime.

3.01.08 Le viol

Ainsi, la neige participe du crime d'Antoine Tassy. Elle contribue à la haine des amants. Haine et neige sont essentiellement une puissance. La neige est inhérente à l'être hébertien comme la colère l'est pour tout humain. Si la neige accentue ce sentiment de violence chez George Nelson et chez Elisabeth d'Aulnières, elle est cependant absente dans l'évolution de la Puce (Le printemps de Catherine):

Elle n'a plus ni pain, ni eau, ni force.
[...]. Elle ne demandera pas la charité.
Se rendre au bout de sa misère et crever
sans rien devoir à personne. La Puce en
est bien capable. C'est sa fierté, son
honneur²²².

Elle est entièrement dépossédée de tout. Sa fierté, son honneur, c'est sa violence au coeur. Le verbe "crever" en crée toute l'évidence. La sonorité dure confirme le sens propre de ce mot qui est de "s'ouvrir en éclatant par excès de tension". Elle n'a d'autre choix que d'aller jusqu'au bout de la violence dans une perversité qui la pousse à désirer le viol en compensation de l'amour. Encore faut-il qu'il soit accompli par un homme ivre, métonymie d'une volupté suprême et métaphore d'un reu destructeur. La vérité est faussée par l'ivresse d'un soldat: la

²²¹-Ibid.; p.30

²²²-Id.; Le Torrent; p.99

laideur de Catherine est un mirage métamorphosé par le feu de la passion. L'ivresse n'abolit que l'instant d'une nuit la servitude de la Puce et ne lui permet pas l'intégration à l'amour. Fondamentalement, ce n'est qu'un échange bio-génétique. Catherine et le soldat non assujettis par leur désir passionnel substantialisent la violence et la chute. Au moment de la désillusion, (après que le feu a tout détruit), la jeune fille demeure toujours convaincue de sa laideur: métonymie de sa violence. Elle ne peut faire autrement que de tuer le jeune soldat aux yeux bleus. Sa mort physique a pour effet de donner une sorte d'éternité fatale à la laideur de Catherine. La réalité du matin exerce une véritable prise de conscience sur elle. Malgré la violence de cette mort indiquée par le sang qui "gicle", c'est aussi une mort très romantique. "Il ne saura pas qu'il a étreint la Puce à la tête de mort, la risée et le dédain de tous"²²³. L'impossibilité de rejoindre l'amour est une fatalité qui commandait cette mort violente. Elle est le désespoir de Catherine car celle-ci ne sera plus capable de devenir "belle" aux yeux d'un nouvel être qui aurait pu lui procurer une douceur, "jardin d'où elle [est] à tout jamais chassée"²²⁴.

3.01.09 Le feu contenu

Il est naturel que le mot "meurtre" dénote des images de violence. Nous venons d'en voir quelques unes. La fumée intensifie le dynamisme du feu. Isomorphe de la lumière, le feu du foyer découpe des ombres qui matérialisent l'engrenage meurtrier. Ainsi, le feu a un pouvoir de dédoublement tout en exerçant son énergie:

²²³-Ibid.:p.101

²²⁴-Ibid.:p.101

Face au feu. Après avoir soufflé toutes
les bougies. Une à une, cérémonieusement.
La lueur du feu éclaire la pièce. Nos
ombres sur le mur. Nous tendons nos mains
vers le feu²²⁵.

Il y a convergence sémantique entre le geste des mains qui métaphorise une volonté de concrétiser le feu dans la réalité et le dessin des ombres sur le mur, image de mort. Le feu a cette grande propriété de projeter les trois actants du meurtre d'Antoine Tassy car il est symbole de solidarité entre les trois ombres qui seront impliquées dans la mort d'Antoine. La chaleur de ce feu imprègne les corps, les caresse jusqu'à l'accomplissement final du meurtre. Le feu du foyer est l'allégorie du feu intérieur des amants, quoique Bachelard dit qu'il est "un feu calme, régulier, maîtrisé"²²⁶. Ici, il homologue l'idée du meurtre. C'est un feu "au bénéfice d'un songe précis et plus ramassé" dont Aurélie est l'objet pris au piège.

Par le feu, Elisabeth est l'image de Prométhée. Elle veille à ce que le feu ne s'éteigne pas; ceci, afin d'éviter l'abandon même de son projet criminel. Il ne faut pas que la haine s'apaise; au même titre que le feu, Elisabeth "parvient à la maintenir au prix d'incroyables efforts"²²⁷. Le feu est l'intime expérience de l'amour et de la haine des amants qui arrivent avec beaucoup de difficultés à convaincre Aurélie d'accepter de se rendre empoisonner Antoine Tassy:

Aurélie soupire, cherche son rêve dans le
feu. Fouille les braises qui s'effondrent.
Piège de minuscules débris de feu, avec les
pincettes. Soudain pousse un cri. Se redresse.
Laisse tomber les pincettes sur la dalle de
la cheminée. Dans un bruit d'enfer²²⁸.

225-Id.; Kamouraska, p.171-172

226-Gaston Bachelard; Psychanalyse du feu, p.32

227-Anne Hébert; Kamouraska, p.174

228-Ibid.; p.174

Les braises révèlent toute l'horreur de la mort, du meurtre. Le feu a réchauffé Aurélie; le symbolisme de la chaleur glisse à celui de la lumière. Chaleur et lumière surdéterminent l'image de la sorcière qu'Aurélie personnifie. Elle vibre à la même intensité qu'Elisabeth. Elle voit dans les braises encore chaudes toutes les conséquences de son acte meurtrier. Le cri d'Aurélie en manifeste toute la répulsion. Le temps futur du projet devient le temps présent: les mots "effrondent", "piège", "débris", "cri" sont tous sémiques de la terreur actuelle. Mais il est trop tard, la chaleur du feu a unifié les deux femmes: Aurélie tente d'aller empoisonner Antoine Tassy. Le feu du foyer sert de lieu d'appui (symbolisme du centre) pour rayonner sa chaleur jusqu'à Kamouraska par une volonté bien déterminée des trois actants.

Le feu se liquéfie à l'intérieur des amants. C'est l'image du sang qui exerce son dynamisme suprême et annihile toute volonté chez Aurélie:

La tête d'Aurélie bat sur le fauteuil de gauche à droite, de droite à gauche. Tandis que dans son corps avide circulent, s'entrechoquent, se mêlent les paroles prodigieuses: "Velours rouge", "velours bleu", "gros de Naples". "terre bâtie", "ménage garni...". "Si tu réussis à ... Aurélie, si tu réussis..."²²⁹.

Ces paroles affirment la "consanguinité mentale" d'Aurélie à ses maîtres. Elle est réduite à la même cadence qu'eux. Les paroles sont une espèce d'incantation qui envoûte la petite servante. Toutes les exigences d'Elisabeth et de George se réalisent en Aurélie qui doit pouvoir tuer Antoine Tassy et, de ce geste, "délivre[r] du mal", "absoudre" et lave[r]²³⁰.

229-Ibid.; p.180

230-Ibid.; p.180

Nous savons tous qu'Aurélie n'arrive pas à empoisonner le seigneur Tassy. C'est un échec ... sans doute voulu par l'auteur. Le roman n'aurait pas eu sa tragique importance si Aurélie avait réalisé le désir des amants. L'art hébertien et la vie mènent l'intrigue de l'amour et de la mort en se foutant bien de la morale impérieuse. C'est là un aspect de contestation hébertienne.

La mort vient généralement de ceux mêmes qui la portent en eux. C'est aussi une explication partielle du meurtre accompli par la main de George. Explication partielle disons-nous, parce qu'Elisabeth porte aussi en elle le désir de la mort. Toute son éducation a été centrée sur le symbolisme du masque, masque, qui la neutralise, voire l'empêche d'assumer son amour totalement dans une participation physique au meurtre. Nous verrons dans l'étude de la mort mythique comment le feu réalise cet état.

George est un pur, il prend sur lui, le meurtre. Il part pour Kamouraska en disant "Je ne le manquerai pas, moi, ce chien"²³¹. On sent nettement la détermination et la violence de cet être. La distance des quatre cents milles qui sépare Sorel de Kamouraska confirme la pureté de cet homme qui accepte de se confronter à un rival détesté qui l'a autrefois ridiculisé. La distance affirme aussi l'intensité d'être du docteur qui va s'affermir au fur et à mesure qu'il parcourt le chemin. Le fait d'entreprendre cette distance doit permettre la libération de l'amour dans la mort. Remarquons que le mot amour est contenu au milieu du mot Kamouraska, donc à l'intérieur d'une sonorité excessivement dure. L'étymo-

231- Ibid.; p.189

logie du mot amour nous indique aussi qu'il vient du latin "amor". Ainsi, le titre même du roman est symbolique de cette histoire d'amour et de mort. La grande distance parcourue pour atteindre Kamouraska doit avoir pour effet d'abolir les frontières humaines de l'amour dans la mort: aspiration absolue exprimée par le voyage d'un homme et d'un traîneau tiré par un cheval en pleine poudrerie au dix-neuvième siècle²³².

La révolte de Catherine dans ses chambres de bois n'apparaît pas aussi véhémente que celle d'Elisabeth; elle n'en est pas moins vraie. Elle nous paraît plus positive parce qu'elle est dépourvue de haine. Toutes les héroïnes qui accomplissent leur révolte avec haine, tant François-Claudine que La Puce, ne réalisent pas le but qu'elles s'étaient fixé. Elles subissent la vie. Cette résignation devient l'image de la mort mythique. Certaines en meurent physiquement. "La mort appelle la mort", c'est pourquoi elles ne se sortent pas ou à peu près pas de leur condition de servitude. Le personnage d'Aline est intéressant à ce point de vue.

La haine et la révolte des personnages sont manifestées par François dans Le Torrent. Celui-ci, tout à fait aliéné, souffre de surdité symbolique; il ne peut rejeter sa mère. Nous avons vu qu'à l'instar des autres personnages, les symboles du cheval, du torrent, du chat ont parachevé sa révolte en tragédie. Grâce à la structure du texte, la révolte de François prend forme pour substantialiser le gouffre du torrent. Kamouraska reprend le symbole du cheval pour consteller avec la neige, le vent, le docteur Nelson et le sang. Tous ces symboles sont la concrétisation d'une révolte accomplie tragiquement. Car le sang et la mort

²³²- L'intrigue de Kamouraska se déroule en 1839,

signifient tragédie. La passion d'Elisabeth mobilise toute énergie pour façonner cette révolte qui, à son tour, s'inscrit dans la pensée critique de l'auteur par le symbole d'une "rose rouge éclatante, sur fond jaune" d'une tapisserie. Du point de vue structuraliste, il est facile de s'apercevoir de la dureté implacable des mots "écarlate et éclatante". Cette tapisserie a tout le pouvoir du philtre qui amène Elisabeth à se débarrasser de son mari. Le feu du foyer, feu retenu par excellence, se transforme en fumée: symbole qui assure la permanence de la révolte violente. Un autre symbole traduit aussi cette affirmation, telle la plante qui pousse au sein de l'âme. Dans Les Chambres de Bois, cette permanence est assurée par le cri, le chant du coq. Les mains, associées à la mémoire, repoussent les obstacles qui empêchent la libération de la jeune femme. Ses mains s'emploient à toucher, à caresser les choses, les êtres qui ont une prise dans la réalité. Le temps réel manifeste dans tous les romans la révolte de ces femmes, marque leur accès à un monde réel, la concrétisation de leur révolte en gestes certains.

3.02.01 La mort physique

3.02.02 Aline

Malgré un reste de vie passée avec Catherine, Aline la vieille servante demeure dans l'ombre d'une vie recluse. Sa réhabilitation devient impossible.

La servante la regardait finement, déserte,
sans reproche, ni colère, ni pardon, sans
rien qui ressemblât à de la vie, refaite
en sa solitude, la face morte, collée à
ses os²³³,

comme quelqu'un qui cache un mystère et dont le moindre mouvement risque de laisser entrevoir l'énigme. Dans une exaltation orgueilleuse, elle s'est durcie au monde qui l'entourait, ne communiquant à personne le poids de son secret. C'est la servitude qui n'a d'égale que la mort.

Son indétermination apparaît en relief dans la troisième partie du roman. Elle n'a qu'un moyen de se sortir de cette espèce de mort mythique: c'est par la douceur d'une tendresse accordée à Catherine. Sa servitude surdétermine symboliquement son secret comme source de mort, source de son propre drame. Anne Hébert lui fournit l'occasion de ne pas être évincée par Catherine dont l'affirmation supprime peu à peu le rôle d'Aline. Le sentiment d'affection accordé à la jeune femme aurait pu être l'étincelle d'une nouvelle vie pour Aline: il aurait pu être une sorte de transfert d'affection qu'elle n'a jamais pu donner à sa petite fille Marie. Enfant dont le seigneur l'avait brutalement séparée.

Le sentiment d'affection qu'Aline a désormais pour Catherine

était une occasion de participer à la vie. Aline n'a-t-elle pas opté de suivre Catherine dans sa libération des chambres de bois? La vieille servante s'est avérée incapable d'assumer le soleil, la plage, la vie. Il ne lui reste donc que la fatalité de la mort physique. Elle diffère de la mort violente mais elle n'en est pas moins significative au niveau sémantique :

Lorsque le médecin eût dit à la servante que son coeur allait très mal, elle lui répondit qu'il en avait toujours été ainsi, que personne n'en avait jamais rien su et que cela ne regardait qu'elle. Elle parlait de son coeur de chair qui étouffait au grand jour comme de la somme de sa vie qu'elle avait toujours tenue farouchement cachée²³⁴.

Le jour caractérise fondamentalement Aline. Associé au coeur, le jour est objet de souffrance chez la vieille servante. Il lui rappelle trop une certaine époque de sa vie où elle devait être la représentation symbolique du dynamisme de l'amour, du feu, du sang. Il lui a fallu toujours refouler dans l'inconscient cette symbolique et cela de façon très violente. N'a-t-elle pas eu envie d'admirer (une certaine fois) "les gestes adroits de la jeune femme mais n'en éprouva que du dépit"²³⁵. L'étymologie du mot "dépit" nous dévoile la contiguïté de sens avec le "mépris". Aline éprouve à la fois un chagrin de ne pouvoir goûter le bonheur de Catherine et de la colère devant son impossibilité. La main, symboliquement si importante, ne peut plus effectuer de gestes qui pourraient la sauver de la fatalité ;

Aline, à demi renversée dans un fauteuil, haletait, essayant de déchirer son col de lingerie, d'un geste exaspéré de sa main droite²³⁶.

²³⁴-Ibid.; p.175

²³⁵-Ibid.; p.155

²³⁶-Ibid.; p.173

Il est trop tard; ~~il~~ lui aurait fallu décider beaucoup plus tôt "d'ouvrir le corsage noir". La crise cardiaque d'Aline n'est qu'un prétexte littéraire du pouvoir poétique d'Anne Hébert; en effet, l'infarctus est une infiltration sanguine vers les parois extérieures du coeur qui éclate. Cette définition prend une signification symbolique. L'amour de cette vieille femme se fait trop impératif, il la fait mourir. On retrouve dans la Mort de Stella la même interprétation symbolique de l'amour: feu qui brûle, qui donne la mort.

3.02.03 Stella

Stella est une autre femme qui meurt physiquement avant son temps étant donné son jeune âge. Stella est trop faible pour empoigner la vie.

"Réveille-toi. Non, non ce n'est pas l'amour qui te blesse et te pacifie ainsi. Ce n'est que la mort qui vient. Défends-toi. Stella Gauvin, défends-toi"²³⁷.

Cette voix qui est celle de la vie est aussi celle de l'auteur dans sa contestation de la mort. Cette vie de Stella a été un grand feu de forêt allumé par "le soleil, un moment donné, qui est passé trop proche de la terre"²³⁸. Le soleil est considéré comme destructeur. il est associé à la mort. La vie de Stella a eu cette fulgurance du feu, de la passion qui s'éteint et qui ne peut plus reprendre car tout y est passé:

les plus hautes montagnes [...], puis les plus petites, puis les bois, les champs. Les rivières et les lacs mêmes ont failli y passer et bouillir comme des marmites²³⁹.

La narration illustre bien la chute cosmologique du soleil qui descend et qui se perd dans la profondeur des lacs et des rivières. Il fait de cette

²³⁷-Id.; "La mort de Stella" dans Le Torrent, p.182

²³⁸-Ibid.; p.193

²³⁹-Ibid.; p.193

eau douce une "eau forte". Le soleil est pourvu d'une volonté de détruire qui atteint son absolu dans la mort de Stella. Il porte le "néant au coeur même de son être"²⁴⁰. Anne Hébert surdétermine le symbolisme du soleil noir se noyant dans l'eau. C'est la métaphore de l'existence passionnée de Stella; la mort de cette femme est aussi une noyade. "Cette femme se noie. Personne ne parviendra jamais à étancher son visage"²⁴¹. Elle rejoint alors le symbolisme de la mort de François²⁴². L'eau une fois de plus est une attirance et une cause de mort. Stella qui portait en elle le feu de la mort peut désormais s'y abreuver éternellement. L'eau accomplit le sémantisme du symbolisme universel. Elle submerge Stella parce que l'eau est un désir absolu de "douceur et de [...] pureté dit Bachelard"²⁴³.

Les symboles du coeur, du soleil et de l'eau expriment que l'amour absolu est à l'égal de la mort physique. Ils se manifestent chez Aline et Stella dans leur aspiration d'une vie parfaite qui ne correspond pas à la réalité. Ces femmes sont condamnées par le dieu de l'amour. Leur rôle de servante est symbolique de leur démission d'être humain qui n'a pas réussi à transgresser l'échec. L'homme qu'elles ont aimé était un dieu qui les a déçues.

²⁴⁰-Gaston Bachelard; La psychanalyse du feu, p.131

²⁴¹-Anne Hébert; Le Torrent, p.205

²⁴²-Voir thèse, p.344

²⁴³-Gaston Bachelard; L'eau et les rêves, p.205

3.03.01 La mort mythique

Les femmes hébertiennes qui ne provoquent pas la mort physique n'en sont pas moins sujettes à une mort que nous appelons mythique parce qu'elle traduit une absence de la vie dynamique instinctive, passionnée. Cette mort a le pouvoir de dédoubler les femmes comme si elles étaient extérieures à elles-mêmes, comme si elles étaient à la fois mortes et vivantes. L'équilibre psychologique de ces femmes est fragile: leur désespoir est si profond qu'il est possible de se demander comment il se fait qu'elles ne se suicident pas toutes? Tout ce qui est vie contribue à un échec chez ces femmes.

Emilie "a la vague impression que son bonheur ne résistera pas au jour, comme ces vapeurs blanches que perce le soleil"²⁴⁴. La fatalité de la mort s'inscrit aussi dans la nature. Le soleil est psychopompe du bonheur de la jeune fille. La phrase suivante: "elle a senti que son âme se tenait toute tranquille"²⁴⁵ manifeste la mort de son être dans la résignation d'une prière qui empêche toute communication avec le monde.

3.03.02 Le soleil

Le soleil recoupe le même symbolisme dans La maison de l'Esplanade. Associé "aux maléfices de la nuit", il est le soleil noir qui garde Géraldine et Marie-Louise au domaine de la mort mythique. Le soleil du jour n'a pas sa place dans ce conte de moindre importance car l'astre est ressenti comme "un choc violent pour Stéphanie"²⁴⁶. Il n'est d'ailleurs pas farfelu de dire que c'est un soleil noir: on trouve une redondance non équivoque de l'association soleil, nuit, feu, noir,

²⁴⁴- Anne Hébert; "La robe corail" dans Le Torrent, p.76

²⁴⁵-Ibid.; p.80

²⁴⁶-Ibid.; p.114

dans le syntagme des "flammes noires"²⁴⁷.

Catherine²⁴⁸, malgré le meurtre commis, n'en est pas moins vouée à la mort mythique. Si elle n'avait été chassée du jardin de douceur, fragile espoir d'une vie possible, permise, si elle avait refusé volontairement avec toute la violence qui l'habite, son être diminué par la laideur et la servitude, elle aurait pu vivre, sans doute dans la lutte, mais vivre sans être le jouet de son destin. Toute la lumière du matin et de l'oeil bleu du soldat sont un châtiment de son attirance amoureuse. La chaleur du sang qui a giclé sur elle, a toute la morbidité de sa descende ténébreuse.

Délia a le même sort que Catherine: malgré l'amour qui l'unissait à Augustin, elle est convaincue d'une "fierté perdue"²⁴⁹ à cause de cette dualité du corps-esprit, du bien et du mal, de l'être et du non-être. Elle a perdu son intégrité en acceptant d'être la servante de Marie-Louise et d'Augustin. Cette servitude confirme la mort de son être car Délia est plus caractérisée par le don gratuit et généreux d'elle-même. Elle est maintenant soumise à la velléité de sa passion:

Délia accueillit Augustin sans grande joie apparente, trop blessée encore dans sa foi et son orgueil, mais pourtant déjà envahie, étouffée dans son coeur par ce don irrépressible d'elle-même qu'elle ne pourrait s'empêcher d'offrir²⁵⁰.

Quant à Marie-Louise, elle se dessèche par son absence d'esprit

²⁴⁷-Ibid.; p. 120

²⁴⁸-Id.; "Le printemps de Catherine" dans Le Torrent, p.81

²⁴⁹-Id.; "Un grand mariage" dans Le Torrent, p. 168

²⁵⁰-Ibid.; p.167

à tous ceux qui sont près d'elle en restant avec Antoine et Délia. Elle aussi aurait pu trouver des valeurs si elle avait accepté de quitter cette maison sans peur d'enlever son masque comme ce fut le cas pour Catherine des Chambres de Bois.

Nous avons vu Catherine accéder au monde, à l'amour, érotisme compris. Pourtant elle a subi la mort mythique avant de se révolter. Cette "tentation radicale de l'absence"²⁵¹ se manifeste par son silence, sa servitude et enfin par sa maladie. A l'intérieur de ces trois thèmes, différentes images illustrent son repli sur elle-même.

3.03.03 L'hiver

L'hiver apparaît la saison privilégiée de cette mort mythique : il enferme plus hermétiquement la jeune mariée dans les chambres de bois. Catherine est davantage considérée comme une "divinité absente"²⁵². Son engourdissement, son repli coupe corps et âme comme "l'hiver ruisselle sur la ville"²⁵³. Sa vie de feu est étouffée par le froid qui l'envahit comme il gagne l'intérieur des chambres. C'est l'occasion excellente pour Michel "d'unir la pâleur de Catherine à la beauté de la ville"²⁵⁴. La jeune femme substantialise la neige qui uniformise tout relief de la nature par la blancheur. L'hiver réduit naturellement la vie et engendre la rêverie de la mort. "La végétation cosmique de l'universelle blancheur"²⁵⁵ tue l'amour qui lie encore Catherine à Michel. Lia nous l'apprend en disant à Michel :

251-Robert Barberis; "De l'exil au royaume" dans la revue Maintenant, 1967, no.64, p.132

252-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.86

253-Ibid.; p.72

254-Ibid.; p.72

255-Gaston Bachelard; La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1970, p.53

Bientôt tu lui ressembleras à ta petite
 fille blême; tu me diras qu'il fait beau
 temps et que l'amour est calme et limpide
 comme un lac de gel²⁵⁶.

La comparaison de l'amour calme et limpide au lac de gel surdétermine une antithèse qui indique que l'amour est faussé. Michel ne conçoit l'amour (principe de vie) qu'à travers la cristallisation des forces obscures de l'être. L'amour que l'on considère comme un oeil cosmologique (à cause de son association avec le lac) est mort: caractéristique du gel. L'amour mort est un prolongement de l'hiver au coeur de Michel, amour qu'il transmet nécessairement à sa femme. Ainsi l'amour et la mort sont intimement liés chez cet être morbide. L'amour de Michel est dépourvu d'érotisme parce que celui-ci prône la mort des passions charnelles. Il suffit d'effectuer un retour dans le texte pour facilement s'apercevoir que chaque fois que Michel accomplit l'acte sexuel, cet acte est plein de dualisme qui désintègre l'être et l'amour. En plus, la relation sexuelle est accomplie dans une violence qui n'a d'égal que la mort:

C'est alors que le long corps s'est
 abattu sur elle, lourdement comme un
 arbre²⁵⁷.

Michel était devant elle qui venait
 de lui rendre les coups reçus. Il
 l'emmena sur le lit et la posséda
 avec maladresse et fureur²⁵⁸.

Catherine recoupe pourtant tout l'érotisme de la neige dans son abondance, son universalité, sa fraîcheur de jeunesse, son reflet de tendresse et de protection:

²⁵⁶-Anne Hébert; Les Chambres de Bois, p.126

²⁵⁷-Ibid.; p. 76

²⁵⁸-Ibid.; p.116

Catherine se dressa sur son lit et cria
 "qu'elle était blanche et blonde, que son
 ventre sentait la neige fraîche ... "259.

Il lui faut attendre "que le pâle jour d'hiver soit tout à fait tombé"260
 pour se rendre compte du feu de la vie qu'elle porte encore. L'arrivée
 du printemps dynamise la vie qui est en elle.

Lia substantialise le froid, la mort mythique malgré la
 fièvre, le mal d'amour qui réside en elle. Encore une fois, l'amour, la
 mort trouvent leur résonnance du fait de l'exaltation orgueilleuse qui
 n'accepte aucun compromis. Ne dit-elle pas:

Je l'ai quitté, librement, par fierté,
 pour une offense qu'il m'a faite sans
 s'en apercevoir et ni son cœur, ni son
 corps n'y était pour rien261.

L'amour est un échec, il rejoint la mort: ce grand silence vide de l'hiver
 qui condamne à l'immobilisme absolu. L'amour la conduit "jusqu'aux
 portes de la mort"262.

La saison hivernale est tout indiquée pour le retour de
 Lia aux chambres. Son sentiment n'était pas assez "étoffé" pour résister
 au froid de l'hiver qui fait craquer tous les contenants qui renferment
 l'eau gelée. Michel ne l'appelle-t-il pas "ma soeur eau"263?

Elle vint un soir d'hiver. Elle était très
 lasse. Lorsqu'elle eut enlevé son manteau,
 Michel et Catherine virent qu'elle portait
 encore la robe noire de son concert, lissée
 sur son corps aigu, comme une fourreau sur
 sa lame264.

La robe noire lissée sur son corps nous apparaît la métaphore du contenant
 et le corps aigu a la caractéristique du bloc de glace aux angles aiguisés

259-Ibid. : p.131

260-Ibid. : p. 135

261-Ibid. : p. 112

262-Ibid. : p.111

263-Ibid. : p.119

264-Ibid. : p.118

(lame) par l'éclatement, la souffrance. Le froid, la mort sont intériorisés chez Lia. D'ailleurs l'antithèse que l'on trouve au niveau du paradigme "soir d'hiver" atténue la blancheur, "équivalent plastique de la neige", par la contiguïté du soir habité du malheur de Lia. Soir est phonétiquement près de noir. La manifestation nocturne confère à la robe noire la présence de la mort mythique dont "lassé" corrobore l'engourdissement cosmologique et symbolique de l'hiver. L'absence est isotope des trois mots "soir, hiver et noir": elle confirme l'échec de Lia dans le simple fait qu'elle ait gardé la robe noire du concert. C'est un manque de dynamisme. La mort est entrée en elle comme la musique sensibilise les sens jusqu'au plus profond de l'être. L'hiver apparaît la saison idéalement surréaliste du vide absolu, de la pétrification de son désir d'amour.

"Le coeur noir des pins"²⁶⁵ est symbole de son être. Il représente le rachitisme pur de la sensualité. Anne Hébert rend vraisemblable l'expérience mortelle de Lia en l'assimilant symboliquement à la vieillesse: "Mais Lia s'épuisait, scellait sa vie et ses lèvres s'amincissaient comme celles des très vieilles femmes"²⁶⁶. Cette partie de la vie annonce effectivement la mort prochaine manifestée, ici, par l'actualité du paradigme syntaxique et sémantique des verbes "s'épuisait, scellait, s'amincissaient". D'autre part, la vieillesse préfigure naturellement, en même temps que celui de l'hiver, l'ascétisme qu'est celui de Lia.

Aucun pouvoir intérieur ne réside désormais en Lia et Michel, malgré leurs retrouvailles, même pas celui de faire un feu qui

265-Ibid.; p.113

266-Ibid.; p.119

les humaniserait, qui réchaufferait leur coeur gelé par une ascèse chaste et morbide. Si l'hiver appelle naturellement l'être, le feu, la chaleur, ici, c'est un "mauvais petit feu"²⁶⁷ qui consiste à plonger "nos romanchels" dans le gouffre du silence mortel: il obscurcit un peu plus leur esprit. Il n'a même pas le pouvoir d'une véritable purification qui annihilerait leur orgueil exalté: la fumée qui en sort est si épaisse qu'elle aveugle davantage: "Oh! cette fumée me brûle les yeux. Mon pauvre Michel, nous sommes sans pouvoir aucun, vois, tu ne sais même pas faire du feu"²⁶⁸. La fumée a une sorte de pouvoir d'inhumation qui fait du frère et de la soeur "deux santons de bois noirci"²⁶⁹ se rappelant des souvenirs d'enfance où la pureté absolue n'avait pas encore été trahie. Ainsi, le feu rejoint le symbolisme de la neige et approfondit l'image de la mort ascétique, du silence qui étreint Michel et Lia dans les profondeurs du passé mort. Voilà pourquoi Catherine ne trouve jamais chez Lia "les pistes du feu"²⁷⁰. Quelle que soit la révolte qui dynamise sporadiquement Lia, elle revient toujours détruite, "couleur de cendres, rageuse, pillée, affamée, blessée"²⁷¹. C'est l'absurdité pure, le mythe de Sisyphe renouvelé:

La voilà qui dort. Elle en a pour des jours
et des nuits, jetée sans couverture, sans
rêve apparent, comme une morte sèche en
travers du lit²⁷².

Le sommeil est bien l'image de la mort passagère qui n'a, ici, aucune valorisation génératrice, aucun pouvoir de transfiguration. "Jetée en travers du lit", elle donne l'image d'une croix dont le centre est son corps à la fois vif et mort. L'importance de la croix est dans la symbolique du nombre quatre (4) qui n'est autre chose que la nuit ajoutée à l'aurore, au midi et au crépuscule. Ainsi la nuit boucle le symbo-

267-Ibid.; p. 126

268-Ibid.; p.127

269-Ibid.; p.127

270-Ibid.; p. 71

271- Ibid.; p.188

272-Ibid.; p.188

lisme du personnage de Lia. La croix n'est pas, ici, le symbole de rédemption du fait de son obscure horizontalité. Elle ne traduit qu'une dimension cosmologique, soit celle des forces obscures chtoniennes incarnant parfaitement la jeune femme.

3.03.04 Le sang

Si le feu des Chambres de Bois manifeste la mort mythique, il faut respecter l'ambivalence du sang, qui, dans Kamouraska, est le feu sacré de l'amour alchimiquement relié à la mort.

Tout le sang d'Antoine Tassy qui se gèle sur la neige blanche est isomorphe du sang de George Nelson et d'Elisabeth qui se fige. "Au-delà d'une certaine horreur, cet homme devient un autre"²⁷³. La mort physique et violente d'Antoine transforme l'amour des amants en la mort mythique. Le mythe de Tristan et d'Iseult n'a plus cours: Elisabeth continue d'attendre George mais celui-ci ne revient pas la voir après son départ pour les Etats-Unis. Ce qui prouve que l'amant n'a pas tué le seigneur de Kamouraska uniquement par amour pour Elisabeth. Son sentiment était entaché de vengeance personnelle. On connaît la haine d'Elisabeth contre son mari, George n'était-il pas à l'époque du collège, l'objet de risée d'Antoine qui scandait avec d'autres compagnons "tous les protestants sont des damnés, sont des damnés"²⁷⁴? Si les amants ont transgressé la loi contre le crime, c'est aussi par défi de cette société raciste qui a toujours considéré George comme un étranger malgré le don total de sa personne pour ses malades. Cette même société condamne Elisabeth non pas pour les mêmes raisons mais parce qu'elle est manifestement une femme, c'est-à-dire, à la fois un objet de cette société, un bouc émissaire.

²⁷³-Id.; Kamouraska; p. 197

²⁷⁴-Ibid.; p.125

George et Elisabeth deviennent forcément prisonniers d'eux-mêmes par le symbolisme du sang. Ils ne sont pas les vrais défenseurs absolus de leur liberté: le refus d'Elisabeth de commettre le meurtre et le départ clandestin de George pour les Etats-Unis en font foi. C'est justement ces deux gestes qui signifient le plus simplement du monde le refus de l'être d'assumer et d'affronter la responsabilité de ses actes.

3.03.05 La noyée

Le symbolisme de l'eau qui immerge est toujours chez Anne Hébert l'image de la mort. "Parée comme une noyée qu'on va lancer par-dessus bord"²⁷⁵ dit Elisabeth. Le meurtre a donné naissance à une angoisse et à une terreur de vivre. Cette femme vit en son être:

Réduite à mon état le plus lamentable. Etant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant. Je deviens translucide. Dénuée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur²⁷⁶.

J'ai tous les gestes, l'apparence, les vêtements, le linge, la coiffure et les chaussures d'une vivante. Mais je suis morte²⁷⁷.

Souffrances inhumaines de l'amour et de la mort qui accaparent l'être entier.

C'est donc sur Elisabeth que repose le sort du crime. Cette vue hébertienne ne fait que traduire la tradition qui a toujours mis l'emphase sur le rôle de tentatrice de la sirène. Il nous reste à voir comment Anne Hébert s'inscrit en faux contre cette idée. La solitude absolue d'Elisabeth condamnée à supporter la punition du crime, son désir de retrouver l'amour, son repli sur soi métaphorisent la mort mythique. "Le prix du sang en pièces d'or, lourdes et brillantes, empilées sur la chaise, à côté du lit"²⁷⁸. Elles sont le "prix exorbitant" qui paie la

²⁷⁵-Ibid.; p.80

²⁷⁶-Ibid.; p.213

²⁷⁷-Ibid.; p.246

²⁷⁸-Ibid.; p.211

liberté et l'amour adultère. Nous voyons là une contestation très grande de l'auteur contre l'atavisme de la société envers la femme.

Ces vues plutôt sociologiques quelque inhérentes à l'œuvre ne doivent pas nous faire oublier que le personnage d'Elisabeth est un personnage très fort, très grand: c'est une femme authentique qui se réintègre dans sa pleine puissance après la mort naturelle de Jérôme Rolland. Ainsi la mort du conjoint marié est une libération. Nous pouvons donc affirmer que ce n'est pas tellement l'amour absolu qui est destructeur de l'être féminin. C'est plutôt la possession de l'homme qui soumet subtilement la femme aux banalités de la vie quotidienne et à ses propres exigences de l'amour. Pourtant, la définition la plus réaliste est le don total de son être et l'acceptation de certaines choses que l'être ne comprend pas.

Le symbolisme du feu éteint confirme aussi la mort mythique d'Elisabeth voire son refus d'assumer le crime:

Je m'approche à mon tour de la cheminée
éteinte. Je réclame ma part de cette
flambée de joie entre mon amant et ma
servante. ... Je dis: "Je vais faire du
feu". Mais je m'étouffe de rire²⁷⁹.

Elisabeth est dépossédée de sa propre puissance. Elle est liée au destin du feu dépouillé de "clarté" et de "chaleur". Elle est l'image de la mort: son rire feu symbolise sa cuisante défaite. Cette sorte de feu substantia-
lise tout à fait Mme Rolland sur qui échoit toute la responsabilité du crime:

279-Ibid.; p.177

Bientôt je serai libre à nouveau. Redevenir veuve. Je voudrais déjà être couverte de crêpe fin et de voiles de qualité. Le noir bon marché ça verdit facilement²⁸⁰.

L'alchimie moderne de l'ordre marital subi, de la "mort donnée et reçue" assure un printemps nouveau où l'espoir fleurit encore dans toute sa puissance cosmique. Le noir, la mort de l'amour qui a été un "jeu d'échec" l'ont convaincue d'une solitude absolue. La jeunesse doit nécessairement renaître de cette noirceur comme le printemps naît de l'hiver.

Le reverdissement tant attendu aura-t-il tous les bienfaits qu'il exprime? Anne Hébert oriente le moins possible son personnage. Elle nous laisse sans réponse. C'est dans un "au-delà" du texte qu'il faut chercher. Nous sommes assurée que la renaissance de l'héroïne ne se fera pas sans la connaissance profonde des expériences passées du mariage, du meurtre, de l'amour qui ne tient pas compte de la société. Son reverdissement contient tout cela mais se libèrera-t-elle pour autant? Rappelons-nous qu'en n'accomplissant pas le geste meurtrier, elle ne s'est libérée qu'à demi. On se libère totalement quand on va jusqu'au bout de ses idées. Nous avons lieu de croire qu'une libération va s'accomplir par la mort de Jérôme Rolland et surtout par le feu intérieur d'Elisabeth "enterrée vive, il y a si longtemps".

Encore une fois, le feu de la vie, de l'amour est demeuré en elle. "L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre"²⁸¹. Le feu traduit la force du potentiel affectif dans

Kamouraska.

280-Ibid.; p.10

281-Gaston Bachelard; La psychanalyse du feu, p.48

Qui peut se vanter de pouvoir ainsi effacer
sa vie passée, d'un seul coup? Quelques
flammes, beaucoup de fumée, puis plus rien.
La mémoire se cultive comme une terre. Il
faut y mettre le feu parfois. Brûler les
mauvaises herbes jusqu'à la racine. Y
planter un champ de roses imaginaires à la
place²⁸².

L'élément igné assure la purification par la mort et permet la renaissance à l'amour, ce qui se vérifie au niveau de l'expression par le symbolisme des roses.

Le roman se termine par les larmes. Elles affirment qu'Elisabeth garde au coeur le souvenir d'une mort et d'un amour très grands. Elles confirment la rage contenue et l'espoir d'une libération. Se référant à des poèmes antérieurs, on y trouve le même sémantisme:

Et nous allons dormir, créatures lourdes, marquées
de fête et d'ivresse que l'aube surprend, tout debout
en travers du monde²⁸³.

Les murs aux tessons bleus crèvent comme des cercles
d'eau sur la mer,
Et le point du coeur dessine sa propre souple ceinture.
Le jour, pour la seconde fois convoqué, monte en
parole comme un large pavot éclatant sur sa tige²⁸⁴.

Mon coeur; trait de feu sous des palmes de gel file
le sang qui s'émerveille²⁸⁵.

Hors les murs chassée, tardant à fleurir, abrupte comme
la soif sur son aire, elle se retourna

Derrière elle la ville s'effritait, pierres, sable, cendres,
fleurs de pavots, coeurs vermeils dans le vent

L'effroi dans les veines, la pitié entre ses mains, la
fille éprouva d'un coup le malheur du monde en sa
chair

Et découvrit son propre tendre visage éclatant parmi
les larmes²⁸⁶.

282-Anne Hébert; Kamouraska, p.75

283-Id.; "Naissance du pain" dans Poèmes, p.76

284-Id.; "Alchimie du Jour" dans Poèmes, p.80

285-Id.; "Neige" dans Poèmes, p.88

286-Id.; "La Ville Tuée" dans Poèmes, p.94

nous croyons pouvoir affirmer que l'amour demeure un espoir chez Elisabeth: sinon comment peut-on comprendre qu'elle n'ait pas mis à exécution son désir de se jeter à corps perdu dans le "précipice"²⁸⁷ de la mort comme François? Après une si longue absence de l'homme aimé, après la mort de Jérôme, elle retrouvera probablement une vie habitable.

La puissance des personnages féminins s'explique dans leur triomphe au niveau du rêve. Toutes demeurent souveraines dans leur entourage par les actes posés qui transforment l'aspect des choses, métamorphosent l'essence des êtres. Nous nous sommes **exercée** dans ce dernier chapitre, à trouver la réalité profonde du rêve des femmes qui est somme toute, l'amour. Anne Hébert nous a montré des femmes abîmées par les circonstances: femmes qui ont subi, chacune à leur manière, la mort soit violente, soit mythique. Remarquons que cette dernière mort n'est pas moins douce que la première: la souffrance est d'autant plus cuisante qu'elle est supportée par des femmes fières et orgueilleuses. "L'orgueil est ma seule joie, de place en place, tout le long d'un chemin amer"²⁸⁸, dit Elisabeth; cette citation vaut aussi pour les autres femmes. Leur drame est de tendre vers la pureté absolue des sentiments, pureté absolue à quoi la condition humaine ne laisse pas de repos.

La condition féminine n'aide pas ces femmes destinées au mâle depuis leur enfance. Le soleil de l'amour les condamne davantage à la servitude, à la mort. Emilie, Elisabeth, Catherine, enfin toutes les femmes hébertiennes se sont perdues corps et âme en celui qui leur est apparu absolu. L'hiver est la saison qui manifeste la mort mythique. Le

²⁸⁷-Id.; Kamouraska p.94

²⁸⁸-Ibid.; p.249

feu de leur maison n'a aucun dynamisme; feu de cheminée qui s'éteint en produisant plus de fumée que de chaleur. Feu associé symboliquement au sommeil, il manifeste bien l'ennui de toutes ces femmes. Si, à certains moments, elles deviennent nécessaire à l'homme, c'est vraiment en tant que servante. Sinon elles retournent au domaine des morts, au domaine des contingences.

Anne Hébert accorde au sang une importance symbolique dans la définition de la mort mythique. Nous l'avons vu: le sang est conducteur de vie, d'énergie qui permet aux femmes de se libérer de l'oppresseur. Cette énergie exercée les rend prisonnières d'elles-mêmes parce qu'elles ont dépassé voire transcendé leurs limites pour se trouver reniées. Elles se sont asservies et elles se sont prises à leur propre jeu: elles se sont aliénées. Dimension mystique... du symbolisme de la noyée.

CONCLUSION

1.00 La pensée critique d'Anne Hébert

1.01 Commentaires personnels

1.00 La pensée critique d'Anne Hébert

Nous aimerions exprimer dans notre conclusion, la pensée critique de l'auteur que nous avons tenté de saisir au cours de l'étude de son oeuvre romanesque. Ses qualités de poète et romancière se vérifient dans son écriture. Le "Je" du poète qui se cache généralement sous le "Je" d'un personnage dans le roman, se manifeste tout autant, à notre avis, dans les phrases ou nominales ou verbales ou simplement elliptiques. La fulgurance, qualité de toute bonne poésie, est réellement exprimée dans toute son oeuvre autant que dans tous les poèmes qui constituent une oeuvre poétique. C'est le cas, croyons-nous, pour Anne Hébert.

Cette même pensée critique se manifeste aussi par les grands symboles universels qui expriment les différentes étapes de la formation féminine, les états où l'angoisse, la culpabilité et la solitude exercent leurs affres et enfin, les grands moments d'amour, de révolte, de haine et de mort. Mort violente, naturelle ou mythique.

Le sémantisme qui s'élabore dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert nous paraît grave et douloureux. L'identité de chaque enfance féminine ne se conçoit pas facilement: les petites filles vivent déjà une

dichotomie dans leur être. Le noir et le blanc expriment ce déchirement parfois inconscient (Elisabeth), parfois intuitionné (Catherine). Le monde de l'enfance, monde de sécurité n'est pas vraiment vécu sauf pour l'héroïne de Kamouraska, roman, dans lequel les adultes sont à la merci de l'enfant. La période de l'adolescence est une période de brouillard que l'automne symbolise très bien. Les jeunes filles sortent de ce moment de songe pour se retrouver mariées à dix-sept ans. Leur vie d'adulte se manifeste par un narcissisme épouvantable. Leur union maritale est décevante: elle les oblige à jouer un jeu que la symbolique du masque exprime magnifiquement. Le mariage est avilissant pour elles. Il les plonge littéralement dans la souffrance de l'angoisse, de l'immobilité.

Les femmes perdent toute identification. Elles sont sous la tutelle d'un oppresseur: le mari. Toute lumière du jour est défendue sinon, elle risque de contribuer à faire jaillir une vérité enfouie au cœur de l'être; vérité qui risque d'émerger à la face du monde. Le repli sur soi est une caractéristique des femmes hébertiennes dont les mains sont impuissantes pour modifier le destin féminin. Destin qui est d'accepter "au jour le jour", la résignation de leur sort dans un espace où "l'air est raréfié", dans une chambre fermée. L'enfance y est refaite, espérée comme un geste essentiel à la pureté janséniste. La culpabilité de ces femmes est obsessionnelle. Le mur, la femme maigre, sans chair sont autant d'images qui manifestent que la femme est objet de péché. Les autres sont des témoins; un chat substantialise Amica, il est témoin. Ainsi, les femmes s'acheminent vers une claustrophobie absolue; claustrophobie qui permet à la révolte de poindre.

Le paysage coloré de la dernière partie du roman Les Chambres de Bois affirme la prise de possession de la réalité cosmologique. Cette dernière exprime la sensualité de l'univers hébertien: le cosmos est l'Eros qui transperce de sa flèche le coeur des héroïnes, il informe l'être tout entier. La fenêtre n'est plus un obstacle: elle est un symbole de communication avec le monde. L'espoir est grand: la lumière, les yeux, le soleil, la mer font naître l'amour, la vie. Le sentiment de l'amour est cependant mystérieux. Les premières heures de l'émerveillement passées, diverses involutions peuvent empêcher l'amour de grandir. Le narcissisme annihile le véritable don de soi et le songe illusionne. La jalousie, la possession trop exclusive suppriment toute joie de l'amour. Le songe laissait pourtant les héroïnes sur l'impression que l'amour était romantique. Pour être authentique, le sentiment doit pouvoir traverser les revers de la vie sans s'épuiser. C'est le cas de Stella et d'Etienne. Lorsque l'amour est trop ardent comme l'est le sentiment d'Elisabeth pour George Nelson, il ne trouve pas toujours l'essor voulu, désiré. Elisabeth envisage alors la mort comme moment sublime: cette dernière conservera le sentiment dans sa plus grande pureté. Mais, l'héroïne vit une réalité donnée. Quoiqu'elle soit un personnage fictif, la jeune femme est humaine. Elle est donc soumise aux velléités terrestres.

Sa révolte est aussi grande que son pouvoir d'aimer. Cette affirmation vaut aussi pour toutes les héroïnes. Le geste de la révolte s'exprime par le symbolisme de la plante qui croît. La rose éclatante sur fond jaune d'une tapisserie exprime l'amour et la mort intimement liés. Le soleil manifeste son implacable fatalité de mort. Le cheval exprime la haine, la lucidité. Claudine et Antoine Tassy sont les oppresseurs qui doivent mourir. Leur sang répandu doit pouvoir rétablir l'équilibre de

l'amour. Toute la nature participe aux morts violentes. Le torrent marque l'attrait fondamental de François vers son destin de mort. Il substantialise en même temps, sa colère par le bruit. Les tourbillons du torrent emportent François dans une mort liquéfiée. La neige recoupe la même allégorie du vent, de la poudrerie et du pouvoir intérieur de George Nelson et d'Elisabeth dans Kamouraska. Pour Aline et Stella, la mort mythique est le résultat logique d'un coeur qui a trop aimé; pour d'autres, c'est la mort mythique qui s'affirme dans un long ennui morbide que les femmes éprouvent à "n'être" pas.

Voilà comment les femmes sont exprimées chez Anne Hébert.

Elles sont d'une telle intensité lyrique qu'elles dépassent l'objectivité pure et froide de la raison. D'une part, leur passion de vivre est si grande qu'elles sont placées aux limites de la vie et de la mort. D'autre part, ces romans sont basés sur des faits divers; chacune de ces oeuvres ne doit son mouvement qu'à une force interne de l'auteur. On trouve dans cette oeuvre les caractères étranges du songe soit les métamorphoses instantanées des personnages, les apparitions subreptices des symboles de la nature et animaux qui disparaissent d'ailleurs mystérieusement. Le temps contribue largement à faire de ces romans des oeuvres pleines de poésie. Le temps romanesque se forme par "l'accumulation d'instantanés dont l'un est rarement généré par le précédent mais surgit d'une mémoire fertile"¹.

En somme, la structure romanesque hébertienne se résume en une mosaïque qui nous paraît fragmentaire, incohérente avec des reprises et des retours en arrière, un certain nombre de détails qui finissent par s'assembler et nous donnent la pensée critique de l'auteur.

¹-Pierre Pagé; Anne Hébert, Fides, collection écrivains canadiens d'aujourd'hui, Ottawa 1965, p.65

Cette grande oeuvre, fruit d'une main et d'un coeur humains, féminins, est la plus belle preuve que la femme passe, de la servitude dorée, au monde des responsabilités cosmologiques via les engagements personnels. C'est elle qui assure l'hérédité; malheureusement, son identification est trop narcissique: elle n'arrive que très difficilement à une identification transcendant sa condition féminine. Catherine (Les chambres de bois) nous apparaît la seule qui vérifie notre assertion. Nous ne sommes pas du tout assurée d'une nouvelle Elisabeth d'Aulnières. Nous laissons cependant à Anne Hébert son mystère de la "petite femme noire [...] enterrée vivante, il y a si longtemps".

Nous avons eu l'impression d'être au niveau d'une situation extraordinaire qu'il nous était parfois difficile d'assumer pleinement. Et pourtant, c'est dans ces moments parfois pénibles que nous avons ~~tenté le plus honnêtement possible~~ de faire comme le "tout petit enfant qui apprend sa langue maternelle" c'est-à-dire de "demeurer attentiv[e] et démunie" ² vis-à-vis l'oeuvre. Si l'intuition féminine est véritablement la faculté de connaissance de l'amour, nous avons voulu saisir le plus profondément et le plus concrètement possible la femme hébertienne. L'oeuvre romanesque d'Anne Hébert s'inscrit dans une très forte dénégation d'un siècle étouffant et néfaste jusqu'à la démence qui lui refuse l'épanouissement sensible à toutes les manifestations de la vie. Cette contestation s'affirme dans la richesse de l'écriture en l'élaboration de la démesure des personnages féminins en qui réside le dualisme du bien et du mal, de la vie, de l'amour et de la mort. Leur tragique existence traduit bien leur goût du malheur.

1.02 Commentaires personnels

Cette conclusion nous donne l'occasion d'exposer nos vues personnelles sur la condition féminine. Après l'année de la femme décrétée par les Nations-Unies, on nous laissera prendre cette licence sans aucun doute. Ces idées sont données à partir de l'oeuvre d'Anne Hébert. Si les sciences humaines nous ont toujours enseigné la passivité féminine, elles ont toujours carrément montré que l'homme doit apporter la mutabilité qui, apparemment, ne diminue en rien le "rôle féminin". L'auteur, en l'occurrence une femme, nous apparaît en contradiction avec ces vérités paternalistes: le rôle masculin de ces oeuvres est franchement minimisé, l'homme est sans colonne vertébrale; conséquemment, il n'apporte rien de nouveau dans l'évolution féminine. Il en est de même pour le mariage: si beaucoup de femmes recherchent l'être idéal jouissant d'autorité et de prestige, ce qui arrive d'ailleurs à Catherine et Elisabeth, elles n'en sont pas moins déçues car elles n'ont pas vu l'aspect principal de l'amour. Elles ont idéalisé l'amour en s'attachant un homme qui devait leur assurer sécurité, bonheur et radieuse désincarnation. Le mariage était sans doute... une fin.

Quoi qu'il soit humiliant de faire une telle constatation, il n'est pas surprenant qu'un Nelligan, jeune dieu de la poésie canadienne-française, soit demeuré fixé à l'amour maternel alors qu'existaient près de lui des femmes très belles et intelligentes qui désiraient sans doute beaucoup plus qu'un coeur lancé au fond d'une berline³. Ce geste répondait à son désir de La Femme, espèce de collectivité singulière. C'est une femme comme Anne Hébert, sorte de Gretchen la Pâle⁴ sans les connotations péjoratives, qu'il lui aurait fallu admettre comme entité vivante,

3-Emile Nelligan; "Caprice blanc" dans Poésies complètes, Fides, 1952, p.66

4-Ibid.; "Gretchen la Pâle" p.87

attirante, belle comme une déesse. Malheureusement l'époque de Nelligan refuse d'assumer cette femme au nom d'une image idéalisée de la mère. La morale catholique affadissait ces femmes apparentées aux puissances de la mer de même qu'elle interdisait tout désordre social. La femme qui n'était pas mère était considérée comme un être anormal physiologiquement, psychologiquement et mentalement que l'on contestait du haut de la chaire comme l'on s'empressait de moraliser sur l'obéissance qu'elle devait à son mari exaltant par le fait même l'orgueil masculin dans l'interdiction de la femme. C'est un vif plaisir de constater que les personnages féminins d'Anne Hébert ne répondent pas à cet unique rôle de la mère mais cherchent plutôt l'amour comme moyen d'assumer leur condition féminine. La volonté de vivre que manifestent une Catherine (Les Chambres de Bois), une Elisabeth (Kamouraska) est parallèle à cette volonté de puissance québécoise qui tend à s'affranchir de la tutelle fédérale. Expression d'une volonté d'exister envers et contre tous. Encore là, il faut que la femme, en découvrant l'amour, ne s'asservisse pas à un homme: il lui faut aimer totalement et librement l'homme, ce qui va lui permettre de s'engager au sein même d'une collectivité. Par son amour, elle lutte contre le culte du chef, qu'il s'appelle un mari, un amant ou autre.

L'amour authentique de la femme ne s'obtient qu'en puisant chez l'homme ce qui lui manque (il est bien sûr que la femme n'a que faire des quelques muscles qu'il a en plus). Tout en restant elle-même essentiellement différente. N'est-il pas rassurant pour toute femme d'entendre son nom comme celui d'une personne qui connaît son "langage" et sur qui on peut avoir confiance? Pour cela, il ne faut pas qu'elle asservisse son

être au silence d'une collectivité, si petite soit-elle sous prétexte qu'elle aime un homme. Sinon, c'est l'aliénation de son être féminin comme c'est le cas de Claudine, d'Elisabeth et de toutes les autres. A toutes les époques, être née femme, c'est fatalement être vouée aux malheurs de la condition féminine c'est-à-dire au renoncement, à la soumission, à une fidélité atavique et très souvent au silence. L'irréductible sentiment de culpabilité des héroïnes hébertiennes est justement insufflé par une société misogyne qui la force à avoir des enfants, à les éduquer, à se soumettre aux travaux domestiques. Si ces femmes veulent se libérer (ce qui est à peu près impossible quand les enfants sont jeunes) elles ont, à l'instar de Catherine et d'Elisabeth, à mener une lutte inhumaine. Leur vie est une déchirure, une blessure vive entre la sécurité rassurante de l'atavisme et l'appel des besoins nouveaux. Et pourtant, l'amour est une issue possible car il est confiance à l'autre mais non servitude.

Vu sous cet angle, l'amour, auquel tendent tous les personnages féminins d'Anne Hébert, ne se déçoit pas pour autant. Si la femme doit absolument souffrir, l'amour s'aguerrit en passant au domaine des morts comme la nation québécoise s'est affinée dans le silence absolu du siècle dernier. Désormais, l'une comme l'autre tiennent compte de la réalité par une tension secrète qui permet à l'une comme à l'autre d'aller au-delà des déceptions de la vie dans leur quête de puissance. Mais ici, un doute s'installe: l'une comme l'autre ont-elles éliminé toute illusion afin que dans leur maturité, elles n'en arrivent pas à un rejet de l'amour, à une "adoration" du vainqueur par une sorte de dégradation de l'amour et

de la puissance? Encore une fois, seule Catherine des Chambres de Bois nous rassure.

Toute cette recherche sur l'âme féminine se transcende pour établir un parallèle avec la nation québécoise. Le silence féminin n'est-il pas une allégorie du silence canadien-français qui s'est établi ici au Québec depuis la conquête des Anglais? L'aliénation féminine demeure l'image la plus frappante de l'aliénation du peuple que nous avons été:

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer; ce visage obscur que nous avons, ce coeur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière⁵.

Cette citation ne prête pas à équivoque: la femme authentique, honnête se doit de découvrir à voix haute ses aspirations afin de se mettre en marche pour les substantialiser concrètement à la vue de la société entière; les Québécois doivent prendre conscience de tout le potentiel qui les caractérise pour se dégager de leur peur, de leur silence de peuple colonisé. Aussi sommes-nous heureuse de constater que des jeunes gens deviennent propriétaires d'industrie, rôle qui, jusqu'ici, était la propriété d'anglo-saxons comme nous sommes fière qu'une femme québécoise ose présenter Le Torrent alors que nous ne sommes qu'au début des années 50. Ce conte n'est-il pas la contestation d'une solitude absolue, d'un silence morbide en même temps qu'une situation féminine, sociale et religieuse complètement désaxée? C'est toute l'horreur d'une éducation mysogine et sans humanisme.

5- Anne Hébert; Poésie, solitude rompue, p.71

La souffrance de l'âme féminine n'est-elle pas, avec certitude, sans présomption, le résultat de l'incompréhension humaine? N'oublions jamais que la femme a été longtemps opposée à des êtres qui se considéraient supérieurs. (En principe, elle ne l'est plus, en pratique...) Ces personnes étaient des hommes frustes et frustrés. La femme comme la nation canadienne-française était fondée sur l'ordre et la mesure: les deux faisaient partie d'une idéologie implacable que l'Eglise canadienne-française entretenait allègrement par une forme d'expression aliénante et corrosive. Pour tout ce "joli monde", nous faisons partie de l'autre moitié du monde considéré d'ordre inférieur et négligeable, sauf lorsque nous étions reproductrices.

Nous faisons un parallèle entre la condition féminine et la nation canadienne-française parce que l'oeuvre hébertienne s'y prête parfaitement. Les femmes d'Anne Hébert sont des opprimées comme l'ont été les canadiens-français. Kamouraska nous apparaît le plus beau symbole de la lutte qui marqua les troubles de 1837-1838 en vue d'une libération possible. La volonté d'Elisabeth d'accéder à l'amour pose la volonté de la nation à se sortir de son mutisme aliénant. Le meurtre d'Antoine Tassy offre l'image de la subversion d'un docteur Nelson qui s'est engagé à combattre les Anglais. La rébellion d'Elisabeth et de George n'est-elle pas similaire à celle des patriotes? La fuite de George Nelson se réfugiant "à Burlington[...] aux Etats-Unis" ressemble beaucoup à celle de Robert Nelson. La ville américaine mentionnée a d'ailleurs servi de refuge au chef des Patriotes de 1837-1838. L'échec est le même. Pourtant, il n'est pas dû à une indétermination des amants, ni à un manque de volonté des rebelles. La prédestination va-t-elle jusqu'à déterminer le destin même quand on a mis

toutes les chances de son côté? Question qui reste pour nous sans réponse. Les femmes hébertiennes sont aux prises avec la domination, la solitude, l'angoisse, la révolte, l'amour, la mort et le rêve. Comme la nation canadienne-française d'avant les années soixante-cinq.

Il nous a fallu écrire prudemment notre étude d'Anne Hébert car tous les sentiments ne sont pas sécrétés séparément, à convenance, par la conscience hébertienne. Nous l'avons cependant fait le mieux possible afin de rendre à l'oeuvre, sa vérité. La densité et la fulgurance des images qui caractérisent les romans de cette femme exceptionnelle forme une écriture parfaitement esthétique. Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit, nous retenons simplement que

toute oeuvre, si grande soit-elle, [...] garde[...] en son coeur, un manque secret, une poignante imperfection qui est le signe même de la condition humaine dont l'art demeure une des hautes manifestations⁶

et que les femmes hébertiennes sont des "couseuses éternelles de langes et de linceuls"⁷. Femmes ataviques ou ... modernes?

6-Id.; Poèmes, p.69

7-Id.; Kamouraska, p.190

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRES D'ANNE HEBERT

Les songes en équilibre; poèmes, Editions de l'Arbre, Montréal, 1942, 158p.

Les Chambres de Bois; Editions du Seuil, Paris, 1958, 190p.

La canne à pêche; Scénario, Office National du Film, Montréal, 1959, 3p.

Poèmes; (contenant Le Tombeau des Rois et Mystère de la Parole), Editions du Seuil, Paris, 1960, 110p.

"Shannon"; récit dans la revue Châtelaine, I, 1, octobre, 1960, p.34.

"La traduction du Tombeau des Rois, Dialogue entre le Traducteur et l'Auteur"; dans Ecrits du Canada Français, tome VII, Montréal, 1960, p.196-236.

Le Torrent; H.M.H.?, Montréal, 1963, 207p.

"Une villa au coeur de Paris"; dans le magazine McLean, 5,9, septembre, 1965, p.61

"Le royaume de Madame Métrot"; dans le magazine McLean, 5,8, août, 1965, p.46.

"Deux dames en noir"; dans le magazine McLean, 5,10, octobre 1965, p.71.

"Un dimanche à la campagne"; dans la revue Châtelaine, 7,9, septembre, 1966, p.38.

"Le Québec, cette aventure démesurée"; dans La Presse, supplément de la semaine du 13 janvier, 1967, "Un siècle, 1867-1967", p.16.

Le temps sauvage; (contenant La Mercière assassinée et Les Invités au procès), H.M.H., Montréal, 1968, 191p.

Kamouraska; Editions du Seuil, Paris, 1970, 250p.

Vient de paraître:

Les enfants du sabbat; Editions du Seuil. Paris, 1975, 189p.

II-ARTICLES PUBLIES SUR ANNE HEBERT

Alceste; "poèmes" dans la revue de l'université Laval, Québec, mai, 1961, p.873.

Saint-Aubin; "Les Chambres de Bois d'Anne Hébert", dans Lectures, 1958-1959, p.220-221.

Aylwin, Ulric; "Au pays de la fille maigre", dans les cahiers Ste-Marie, avril 1967, Montréal, p.37-51.

Aylwin, Ulric; "Vers une lecture d'Anne Hébert" dans La Barre du Jour, vol.2, no.1, 1966, p.2-11.

Basile, Jean; "Le Torrent d'Anne Hébert", dans Le Devoir, Montréal, 25 janvier, 1964, p.6.

Bégin, Albert; "Anne Hébert et la solitude", dans Le Devoir, Montréal, 3 octobre, 1953, p.6.

Barberis, Robert; "De l'exil au royaume" dans la revue Maintenant, 1967, no.64, p.132.

Bertrand, Madeleine; "Bibliographie de l'oeuvre d'Anne Hébert, précédée de sa biographie", dans Ecole des bibliothécaires de l'université de Montréal, 1946, 23p.

Bessette, Gérard; "La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert", dans la revue de l'université d'Ottawa, 36,1, 1966; "Dislocation dans son sens le plus anatomique, fréquence obsessionnelle de ce thème", octobre, 1959, p.322-330.

Blain, Maurice; "Anne Hébert ou le risque de vivre", dans Liberté, 59, 5, septembre-octobre, 1959, p.322-330.

Blais, Jean-Ethier; "Le temps sauvage d'Anne Hébert", dans Le Devoir, Montréal, 20 juillet, 1963, p.11.

Blais, Jean-Ethier; "Anne Hébert, l'écolière", dans Le Devoir, Montréal, 21 octobre, 1967, p.11.

Blais, Jean-Ethier; "Kamouraska d'Anne Hébert: à lire avec les yeux de l'âme... livre de passion qui ne réussit pas à se contenir, d'amour et de haine", dans Le Devoir, Montréal, 19 septembre, 1970, p.12.

Blais, Jean-Ethier; "Un Noël de lecture", dans Le Devoir, Montréal, 12 décembre, 1970, p.24.

Bodart, Marie-Thérèse; "Importance de l'histoire dans l'oeuvre poétique et romanesque de Kamouraska", dans la revue Synthèse, vol.292, 1970, p.121.

Bosquet, Alain; "Fourmillement et richesse de l'ensemble", dans Le Devoir, 10 octobre, 1970, p.13-15.

Boutet, Ondine; Bio-bibliographie critique d'Anne Hébert, Québec, 1950, 28p.

Chamberland, Paul; "Poèmes d'Anne Hébert", dans Lectures, Montréal, octobre, 1961, p.39-41.

Cloutier, Cécile; "Poèmes", dans Archives des Lettres canadiennes, Ottawa, Editions de l'université d'Ottawa, avril-juin, 1961, p.320.

Carneau, René; "Un lyrisme de la dissection, Anne Hébert", dans Mercure de France, 339, mai 1960, p.143-146.

Gay, Richard; "Kamouraska, une histoire d'amour et de mort", dans la revue Maintenant, no.104, 1971, p.94.

Godin, Gérald; "J'ai un signe de feu... , une entrevue de Gérald Godin avec Anne Hébert", dans le magazine McLean, 5,2, février 1965, p.45.

Goulet, Elie; "Le torrent d'Anne Hébert", dans la revue Culture, Québec, vol.11, no.2, juin 1950, p.218.

Hilaire, P.; "De François d'Assise à Anne Hébert", dans Gants du Ciel, Montréal, juin, 1944, p. 21-34.

Houde, Gilles; "Les symboles et la structure mythique du Torrent", dans La Barre du Jour, no. 16, p.22-46; no.22, p.26-68.

Jean-Paul Kaufmann; "De Paris, elle réinvente le Québec" dans Perspectives, 12 décembre, 1970, p.8-10.

Lapointe, Jeanne; "Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des Rois" dans Ecrits du Canada Français, 1960, p.21-22.

Lapointe, Jeanne; "Poèmes", dans Cité Libre, Montréal, avril 1961, p.21-22.

Le Grand, Albert; "Anne Hébert: de l'exil au royaume", dans Etudes Françaises, P.U.M., vol.4, no.1, février 1968, p.3-29.

Le Grand, Albert; "Kamouraska, l'ange ou la bête", dans Etudes Françaises, P.U.M., vol.7, no.2, mai 1971, p.119-143.

Marcotte, Gilles; "Le Torrent", dans Le Droit, Ottawa, 14 mars, 1947, p.6.

Marcotte, Gilles; "Le Tombeau des Rois", dans Une littérature qui se fait, HMN, 1962, p.272-293.

Marcotte, Gilles; "L'expérience du vertige", dans Ecrits du Canada Français, vol.16, 1963, p.229-246.

Marcotte, Gilles; "Les livres, critique et poésie, étude critique de l'essai de Guy Robert, sur l'oeuvre d'Anne Hébert", dans La Presse, Montréal, 22 décembre, 1962, p.8.

Martel, Réginald; "Deux lectures de Kamouraska", dans La Presse, Montréal, 10 octobre, 1970, cahier D, p.3.

Purcell, P.; "The agonizing solitude", in Canadian Litterature, no.10, 1961, p.51-61.

Racette, Joseph; "Anne Hébert publie", dans La Revue Dominicaine, Montréal, avril, 1953, p. 79-86.

Robidoux, Réjean; "Kamouraska" dans Livres et auteurs canadiens, 1970, p.24-26.

Tremblay, Gisèle; "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert, Kamouraska ou la fureur de vivre", dans Le Devoir, 12 juin, 1971, p.13.

Sylvestre, Guy; "Les songes en équilibre", dans Le Droit, Ottawa, 14 mars, 1942, p.6.

Wyczynski, Paul; "L'univers poétique d'Anne Hébert", dans l'Enseignement Secondaire, Québec, vol.42, no.2, mars-avril, 1963, p.51-65.

III-OEUVRES ET THESES SUR ANNE HEBERT

Lacôte, René; Anne Hébert, collection Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1969, 191p.

Macri, François-M.; L'aliénation dans l'oeuvre d'Anne Hébert et de P.K.Pagé, thèse de M.A. Sherbrooke, 1969, 144p.

Pagé, Pierre; Anne Hébert, Fides, Montréal, 1965, collection écrivains d'aujourd'hui, 191p.

Robert, Guy; Anne Hébert et la poétique du songe, thèse de M.A., université de Montréal, 1962, 123p.

Savoie, Paul-William; Le thème de la solitude dans l'oeuvre d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau, thèse de M.A. Manitoba, 1968.

Telles, Mercedes; La signification de Kamouraska dans l'oeuvre d'Anne Hébert: lecture d'Anne Hébert, "Kamouraska" thèse de M.A. université McGill,

IV-ARTICLES GENERAUX SUR LA LITTERATURE CANADIENNE

Barberis, Robert; "Littérature québécoise et religion", dans la revue Maintenant, no.74, 1968, p.57-60.

Chene, Yolande; "Les grands thèmes du roman canadien-français", dans la revue Liberté, vol.7, no.6, novembre-décembre, 1957, p.536-537.

Duhamel, Roger; "Poésie des cimes arides", dans L'Action universitaire, Montréal, janvier, 1954, p.88-89.

Guay, Paul, cssp.; "L'amour dans le roman canadien-français", dans l'Enseignement secondaire, vol.44, no.5, novembre-décembre, 1965, p.233-249; vol.45, no.5, janvier-février, 1966, p.5-23.

Lalonde, Michèle; "Le bonheur ou la vocation de vivre", dans la revue Liberté, décembre, 1961, p.756-763.

Lasnier, Rina; "Une étoile des vents", dans la Revue Populaire, Montréal, juin, 1966.

Maheu, Racine, Tremblay; "Bilan du cléricalisme", dans la revue Parti-Pris, Montréal, décembre, 1966.

Major, Jean-Louis; "André Langevin", dans Archives des Lettres canadiennes, vol.III, 1964, p.207-240.

Renaud, André; "L'héroïne du roman canadien-français et l'expérience de l'amour", dans Archives des lettres canadiennes, vol.III, 1964, p.183-196.

Rousseaux, André; "Jeux de dames", dans Le Figaro Littéraire, Paris, 8 septembre, 1958, p.2.

Schendel, Michel, van; "L'appriivoisement du vertige ou la rencontre des nouvelles traditions, poésie québécoise", 1960-1965, dans Livres et auteurs canadiens, 1965, p.13-22.

Sylvestre, Guy; "La poésie", dans Cahiers de l'Amérique canadienne-française, tome 3; Essais critiques, Montréal, 1958, p.94-96-98-108-109.

Thério, Adrien; "Un mal chronique: la peur de vivre et d'aimer", dans Livres et auteurs canadiens, 1953, p.3-7.

V-ESSAIS ET ANTHOLOGIES DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE

Baillargeon, Samuel; Littérature canadienne-française, Fides, Montréal, 1959, 460p.

Bessette, Gérard; Une littérature en ébullition, Editions du Jour, Montréal, 1968, 315p.

Collet, Paulette; L'hiver dans le roman canadien-français, P.U.L., Québec, 1965, 281p.

LeMoyne, Jean; Convergences, HMH, Montréal, 1966, 324p.

Marcotte, Gilles; Présence de la critique, HMH, Montréal, 1966,

Marcotte, Gilles; Le temps des poètes, HMH, Montréal, 1969, 247p.

Racine, Claude; L'anticléricanisme dans le roman québécois, 1940-1965, Collection Littérature, HMH, Montréal, 1972, 233p.

Robidoux-Renaud; Le roman canadien-français du 20^{ème} siècle, éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 221p.

Sylvestre, Guy; Anthologie de la poésie canadienne-française, éditions Beauchemin, 1958, p.222-234.

Tougas, Gérard; Histoire de la littérature canadienne-française, PUF, Paris, 1960, 312p.

Viatte, Auguste; Canada, histoire des littératures, éditions Gallimard, Paris, Encyclopédie de La Pléiade, tome III, 1958, p.1389.

VI-OEUVRES ET ARTICLES SUR LA FEMME.

Allaire, Emilia, B.; Têtes de femmes, essais biographiques, éditions de l'équinoxe, Paris, 1965, -.239.

Beauvoir, Simone, de; Le deuxième sexe, tomes I et II, collection idées, NRF, I 1972, II 1970.

Nahas, Hélène; La femme dans littérature existentielle, PUF, Paris, 1957, 151p.

Paradis, Suzanne; Femme fictive, femme réelle, éditions Garneau, Québec, 1966, 330p.

Ste-Marie-Eleuthère, soeur; La mère dans le roman québécois, PUL, Québec, 1964, 214p.

Stern, Karl; Refus de la femme, HMH, Montréal, 1969, 251p.

VII-OEUVRES SUR LE SYMBOLISME

Bachelard, Gaston; L'eau et les rêves, Librairie José Corti, Paris, 1968, 81ème réimpression, 307p.

Bachelard, Gaston; L'air et les songes, Librairie José Corti, Paris, 1943, 81ème réimpression, 307p.

Bachelard, Gaston; La terre et les rêveries du repos, Librairie José Corti, Paris, 1948, 51ème réimpression, 343p.

Bachelard, Gaston; La psychanalyse du feu; collection idées, NRF, Gallimard, Paris, 1949, 185p.

Bachelard, Gaston; La flamme d'une chandelle, PUF, Paris, 1961, 113p.

Bachelard, Gaston; La poétique de la rêverie, PUF, Paris, 1968, 185p.

Bachelard, Gaston; La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1970, 215p.

Barre, André; Le symbolisme, Slatkine Reprints, Genève, 1970, tome I, 415p.

Bayard, Jean-Pierre; La symbolique du feu, Payot, Paris, 1973, 227p.

Diel, Paul; La symbolique de la mythologie grecque, "Préface de G. Bachelard", Paris, 1966, 252p.

Durand, Gilbert; Les structures anthropologiques de l'imaginaire, collection Etudes Supérieures, Bordas, Paris, 1969, 550p.

Durand, Gilbert; "Psychanalyse de la neige", dans Mercure de France, août, 1953, vol. VIII, no. 1, p. 615-639.

Eliade, Mircea; Images et symboles, NRF, Gallimard, Paris, 1952, 238p.

Eliade, Mircea; Mythes, rêves et mystères, collection Idées, Gallimard, 1957, 281p.

Eliade, Mircea; Aspects du mythe, collection Idées, Gallimard, Paris, 1969, 249p.

Eliade, Mircea; Le mythe de l'éternel retour, collection Idées, Gallimard, Paris, 1969, 189p.

Eliade, Mircea; Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1970, 393p.

Guénon, René; Symboles fondamentaux de la science sacrée, NRF, Gallimard, Paris, 1962, 468p.

Jung, Carl-G.; L'homme et ses symboles, Paris, Pont Royal, 1964, 320p.

Michaud, Guy; Message poétique du symbolisme, Librairie Nizet, Paris, 1947, 820p.

Ricoeur, Paul; Finitude et Culpabilité, La symbolique du mal, Aubier, Montaigne, Paris, 1960, 335p.

VIII-OEUVRES GENERALES

Béguin, Albert; L'âme romantique et le rêve, Librairie José Corti, Paris, 1967, 416p.

Bélanger, Gérard; L'amour, chemin de la liberté, Editions ouvrières, Paris, France, 1965, 179p.

Bernard, Suzanne; Le poème en prose de Beaudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959, 814p.

Bergson, Henri; Le Rire, PUF, Paris, 1956, 157p.

Breton, André; Manifeste du surréalisme, collection idées, NRF, Paris, 1969, 189p.

Chauchard, Paul; Le langage et la pensée, PUF, Paris, 1960, 128p. (Que-sais-je, no, 698).

Cocteau, Jean; La difficulté d'être; éditions du Rocher, Monaco, 1964, 182p.

Frapplier, J.; Chrétien de Troyes, Haitier-Boivin, Paris, 1957, 254p.

Freud, Sigmund; Inhibition, Symptôme et Angoisse, PUF, Paris, 1951, 103p.

Gengoux, Jacques; La symbolique de Rimbaud, Neptune, Editions du Vieux Colombier, Paris, 219p.

Guitton, Jean; L'amour humain, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1948, 299p.

Henry, Albert; Métonymie et métaphore, Editions Klincksieck, Paris, 1971, 160p.

Klein, Mélanie; Rivière, Jan; L'amour et la haine, petite bibliothèque Payot, Paris, 1973, 155p.

Lepp, Ignace; La mort et ses mystères, Grasset, Paris, 1966, 299p.

Mauron, Charles; Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Librairie José Corti, Paris, 1964, 380p.

Michaud, Guy; L'oeuvre et ses techniques, Librairie Nizet, Paris, 1957, 270p.

Rougemont, Denis, de; L'amour et l'Occident, collection 10/18, Paris, 1939, 309p.

Rycroft, Charles; L'angoisse créatrice, traduit de l'anglais par Simone Roux, Laffont, Paris, 1958, 216p.

IX- DICTIONNAIRES

Chevalier, Jean; Dictionnaire des symboles, en collaboration avec Alain Gheerbrant, Marian Berliwi, Editions Robert Laffont, 1969, 844p.

Robert, Paul; Dictionnaire de la langue française, en collaboration avec Mme J.Rey-Debove, MM. H. Cottez, A. Rey, S.N.L., Paris, 1972.